DOCUMENTI DI ARCHITETTURA ARMENA | DOCUMENTS OF ARMENIAN ARCHITECTURE

AMAGHU NORAVANK'

Facoltà di architettura del Politecnico di Milano. Accademia delle Scienze dell'Armenia S.S.R.

14





L'architettura armena è stata, nei primi decenni del secolo, al centro di una vivace polemica fra le teorie «orientaliste» dello Strzygowski e quelle «occidentali romane» di Rivoira, a proposito dell'origine dell'architettura medioevale. Superato da tempo il dilemma Oriente-Roma, resta innegabile la posizione di «ponte» che compete all'Armenia per la sua stessa posizione geografica e per le vicende storiche.
Talora semplicisticamente considerata come area periferica del mondo bizantino, anche perché normalmente studiata senza la possibilità di una documentazione diretta e in loco, l'architettura armena è oggetto di una ricerca nell'ambito della Facoltà di Architettura di Milano, in stretta collaborazione con l'Accademia delle Scienze dell'Armenia R.S.S., Istituto delle Arti.
La presente collana di «Documenti» si propone di presentare per la prima volta la serie dei principali esempi dell'architettura armena fornendo di ciascun monumento una esauriente e per lo più inedita illustrazione fotografica, nonché la serie completa dei rilievi commentati da uno o più brevi saggi introduttivi di carattere storico-critico e illustrativo.
I testi sono opera di professori dell'Accademia delle Scienze dell'Armenia R.S.S., di ricercatori italiani e di studiosi di altri paesi, e offrono così una stimolante e nuova testimonianza di collaborazione culturale tra gli studiosi di diverse nazionalità.

In the early decades of this century, Armenian architecture was at the centre of a lively controversy between the «orientalist» theories of Strzygowski and the «Roman occidental» theories of Rivoira concerning the origins of medieval architecture. Now that the Orient-Rome dilemma has been concluded, there is no doubt about the rôle of «bridge» played by Armenia on account of its very geographical position and because of its historical vicissitudes.
Sometimes superficially considered as a suburb of the Byzantine world — usually owing to studies pursued with no direct, in-loco documentation — Armenian architecture is being researched by the Faculty of Architecture of the Milan State University with the cooperation of the Arts Institute of the Academy of Sciences of the Armenian S.S.R.
This series of «Documents» presents, for the first time ever, the most outstanding examples of Armenian architecture. The series provides an exhaustive and mostly hitherto unpublished set of photographs along with a complete set of surveys and one or more short essays to introduce the historical and critical setting.
The texts are by professors of the Academy of Sciences of the Armenian S.S.R., Italian research workers and scholars from other countries. They offer a stimulatingly new example of cultural cooperation between scholars of different nationalities.

DOCUMENTI DI ARCHITETTURA ARMENA
DOCUMENTS OF ARMENIAN ARCHITECTURE

collana diretta da / series edited by
Agopik and Armen Manoukian
redazione / editorial staff
Gabriella Uluhogian
Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano
Faculty of Architecture of the Milan Polytechnic
Centro studi e documentazione
della cultura armena / Milano
Centre for the Study and Documentation
of Armenian Culture / Milan
Ricerca sull'architettura armena
Research on Armenian architecture
direttore / director Adriano Alpago-Novello
Accademia delle Scienze dell'Armenia Sovietica
The Academy of Sciences of the Armenian S.S.R.
Sezione delle Arti / Art section / Erevan
direttore / director Rouben Zarian
Comitato per la conservazione
dei monumenti storici dell'Armenia Sovietica
Monument Preservation Board of A.S.S.R.
presidente / president Grigor Hasratian
Coordinatore e promotore
degli scambi culturali italo-armeni
Co-ordinator and promotor
of Italo-Armenian cultural exchanges
Armen Zarian / Erevan

AMAGHU NORAVANK' | 14

testi / texts
Adriano Alpago-Novello, Giulio Ieni

cronologia storica e bibliografia
chronological history and bibliography
Murad Hasrat'yan

rilievi / surveys
A. Balasanian, A. B. Eremian, R. S. Israelian,
L. A. Sadoian, A. V. Sirkov, F. N. Pašenko

traduzioni / translations
italiano-inglese / italian-english
Bryan Fleming
italiano-armeno / italian-armenian
Baykar Sylvazian

documentazione fotografica
photographic credits
Adriano Alpago-Novello, 1-11, 13-16, 18-31
Murad Hasrat'yan, 12-17

editore / published by
Edizioni Ares
Via Stradivari, 7 / 20131 Milano / Italia

stampa / printed by
TLA / Venezia
Settembre 1985 / stampato in Italia
September 1985 / printed in Italy

Sistema di trascrizione dei nomi armeni
Transcription system of armenian names

Ա	ա	a	
Բ	բ	b	
Գ	գ	g	(sempre dura / always hard)
Դ	դ	d	
Ե	ե	e	
Զ	զ	z	(*z* inglese o *s* dolce / English *z*)
Է	է	e	(*u* inglese come in circ*u*s / English *u* as in circ*u*s)
Ը	ը	ë	
Թ	թ	t'	
Ժ	ժ	zh	(*j* francese / French *j*)
Ի	ի	i	
Լ	լ	l	
Խ	խ	kh	(*ch* tedesco / German *ch*)
Ծ	ծ	tz	(*z* come in grazie / Italian *z* as in grazie)
Կ	կ	k	
Հ	հ	h	
Ձ	ձ	dz	(*z* come in *z*ero / Italian *z* as in *z*ero)
Ղ	ղ	gh	(*r* moscio francese / French *r*)
Ճ	ճ	dch	(*c* come in *c*enere / *ch* as in *ch*urch)
Մ	մ	m	
Յ	յ	y	
Ն	ն	n	
Շ	շ	sh	(*sc* come in *sc*iroppo / English *sh*)
Ո	ո	o	
Չ	չ	tch	(*c* come in *c*enere / *ch* as in *ch*urch)
Պ	պ	p	
Ջ	ջ	dj	(*g* come in *g*emma / *g* as in *g*entleman)
Ռ	ռ	r	
Ս	ս	s	
Վ	վ	v	
Տ	տ	t	
Ր	ր	r	
Ց	ց	ts	(*z* come in grazie / Italian *z* as in grazie)
Ւ	ւ	v	
Փ	փ	p'	
Ք	ք	k'	
Օ	օ	o	
Ֆ	ֆ	f	
ՈՒ	ու	u	
ՈՒ	ու	v	(prima di vocale / before a vowel)
ԵԱ	եա	ia	
Յ	յ	h	(all'inizio / at the beginning)
ԻՒ	իւ	iu	(in sillaba chiusa / in closed syllable)

Della stessa collana:
Volumes available:

1 / Haghbat
2 / Khatchkar
3 / Sanahin
4 / S. Thadei Vank
5 / Amberd
6 / Geghard
7 / Goshavank
8 / Aghtamar
9 / Ererouk
10 / S. Stephanos
11 / Ketcharis
12 / Ani
13 / Haghartzin

Di prossima pubblicazione:
Volumes in preparation:

15 / Talish
16 / Kasakhi vanker
17 / Sevani vanker
18 / Hripsimé
19 / Gandzasar
20 / Lmbatavank

20131 Milano / Via Stradivari, 7 / Italia
Stampa / Printed in Italy by TLA - Venezia
Milano / Prima edizione / Settembre 1985
Milan / First edition / September 1985

Amaghu Noravank'

a cura di / by Adriano Alpago-Novello

The monastery complex of Amaghu Noravank' is situated in the heart of the Armenian plateau, in the historical region of Siunik' (now Mikoyan, in the province of Eghegnadzor, in the Soviet Socialist Republic of Armenia), just a few miles from the village of the same name, in a harsh, wild land: the Vayots-Dzor valley.

The very name of the monastery — «new monastery» — points to its being a late «medieval» realization, built after national unity had been shattered, first by the Seljuk invasion (the battle of Manazkert in 1071) and then by the Mongol invasion (in the 13th-14th century), when the country was flourishing artistically, especially in the more isolated regions and mostly on account of the presence and fortunes of certain great «feudal families» (Der Nersessian), around which local «schools» developed (see S. Mnatsakanyan, *The Siunik' School in Armenian Architecture*, Erevan 1960, and P. Cuneo, *The Regional Schools in Armenian Architecture*, «Proceedings of the 1st International Symposium of Armenian Art - 1975», Venice 1978), with their own special characteristics, both in architecture and in the applied arts.

We are, of course, talking of master builders and stonecutters whose identity often remains a mystery for us, but who worked mainly on a regional level in this period whereas, in previous centuries, other craftsmen were often at work well beyond their own particular frontiers.

The economic and cultural situation of the country is by no means homogeneous; Shirak (with its capital Ani), under the Bagratuni family, has a threefold privilege: it is central, it enjoys the organized passage of the caravan routes and its soil is ideal for farming; the Byzantine conquest of the capital and the subsequent liberation of the T'amara region by the Georgian army are important factors that accentuate the plurality of influences and exchanges, in the arts as elsewhere.

The more remote provinces, in the south, like Vaspurakan, the Van area (both under the Artzruni families) and Siunik', the region of greatest interest to us here (under the Orbelian family), reveal much simpler features, more significant from a certain point of view, even though their architecture, at least in terms of dimensions, cannot really be compared with that which, for some time already, had been peculiar to the northern region of Gugark' (under the Zak'arian): suffice it to mention the monastery complexes of Haghbat, Sanahin and Goshavank'...

The presence in the land first of the Seljuk and then of the Mongol invaders helped certain features of the «steppe culture» to become components of Armenian art. This was, however, a guided sort of assimilation, conscious, desired and restricted to factors that seemed consonant with the basic canons of Armenian taste such as the composition of volumes with elementary, overlying and interpenetrating solids and a mathematical type of modulation in proportions and decoration.

Il complesso monastico di Amaghu Noravank' si trova nel cuore del plateau armeno, nella regione storica del Siunik' (ora regione di Mikoyan, provincia di Eghegnadzor, Armenia RSS), a pochi chilometri dall'omonimo villaggio, in un territorio aspro e selvaggio, la vallata di Vayots-Dzor.

Il nome stesso del monastero, «monastero nuovo», ci segnala che si tratta di una realizzazione del medioevo maturo, quando, frantumatasi l'unità nazionale a causa della invasione selgiuchide prima, battaglia di Manazkert (1071), e poi di quella mongola (XIII-XIV secolo), il paese vive una nuova fioritura artistica, soprattutto nelle regioni più appartate, che pare strettamente legata alla presenza e alle fortune di alcune grandi *famiglie feudali* (Der Nersessian), nella cui orbita nascono e si sviluppano «scuole» locali (si vedano St. Mnatsakanyan, *La scuola di Siunik' nell'architettura armena*, Erevan 1960, e P. Cuneo, *Le scuole regionali nell'architettura armena*, in «Atti del Primo Simposio Internazionale di Arte Armena - 1975», Venezia 1978), con precise caratteristiche individuali sia nel campo dell'architettura che delle arti applicate.

Com'è noto, si tratta dell'opera di maestranze — costruttori e lapicidi — di cui non sempre si conoscono i nomi e la cui attività si esplica in questo periodo prevalentemente a livello regionale, mentre nei secoli precedenti, spesso, altri artefici operavano anche ben al di fuori del proprio confine territoriale.

La situazione economica e culturale del paese non risulta quindi omogenea; lo Shirak (con capitale Ani), che fa capo alla famiglia dei Bagratuni, è privilegiato per la sua centralità, per il passaggio organizzato delle vie carovaniere e per la natura stessa del suolo più adatta all'agricoltura; la conquista della capitale da parte dei bizantini e la seguente liberazione ad opera dell'armata georgiano-armena della regina T'amara, sono importanti fattori che accentuano la pluralità delle influenze e degli scambi anche in campo artistico.

Le province più emarginate, al sud, come il Vaspurakan e la regione di Van (facenti capo alle famiglie degli Artzruni) e il Siunik', che in particolare ci interessa (dipendente dalla famiglia degli Orbelian), presentano caratteri di maggior semplicità, sotto un certo aspetto più significativi, anche se le realizzazioni, in architettura, non paiono comparabili, almeno a livello dimensionale con quelle già da tempo caratterizzanti la regione (al nord) di Gugark' (dominio degli Zak'arian): si pensi agli esempi dei complessi monastici di Haghbat, Sanahin, Goshavank'...

La presenza sul territorio dapprima degli invasori selgiuchidi e poi dei mongoli, favorisce la penetrazione nell'arte armena di componenti della *cultura delle steppe*: si tratta però di un'assimilazione di tipo *guidato*, cioè cosciente e voluta, e limitata a quegli elementi che paiono consoni alle scelte di fondo del gusto armeno, quali possono essere la composizione

cartina di riferimento / reference map



1. La vallata di Amaghu Noravank'.
The Amaghu Noravank' valley.

dei volumi con solidi elementari sovrapposti e compenetrati, e il rigore e la modulazione di tipo matematico nelle proporzioni e nel decoro.

Nel caso specifico del monastero di Amaghu Noravank' una prima fondamentale osservazione va fatta *per la scelta del luogo*: il complesso sorge sostanzialmente in situazione di totale isolamento, posto su un terrazzamento sulle pendici meridionali di una vallata particolarmente selvaggia, quasi mimetizzato nell'ambiente aspro e roccioso, ma insieme grandioso e solenne.

Come d'abitudine alle scelte progettuali armene, l'architettura costruita non tende a rivaleggiare con l'«architettura» naturale, ma anzi a divenirne elemento complementare e di contrappunto; la totale unitarietà materica tra le costruzioni e la viva roccia delle montagne accentua questo intimo dialogo, che è frutto di scelta assai raffinata e risponde ad una duplice esigenza di tipo spirituale e funzionale (ed anche difensivo: ma più che a sofisticate quanto inutili opere di protezione, la sicurezza è affidata al *luogo*, inteso anche simbolicamente come sicurezza: la terra come madre).

Scelte analoghe si possono riscontrare nella regione, per es. nel caso della chiesa di Areni o per quella di T'anahat-vank', immerse nell'immensità del paesaggio, di cui però vengono a costituire un indispensabile caposaldo di riferimento.

Una ulteriore osservazione merita fare circa l'apparente discordanza tra il tracciato e la composizione del complesso architettonico (tre chiese rigorosamente allineate secondo una sperimentata abitudine; si pensi a Ketcharis o a Vanevan, o a Aratesvank') e la cinta difensiva molto più liberamente adattata a delimitare lo spazio pianeggiante a disposizione, con andamento non rettangolare e alternanze di spigoli e rotondità. Ciò si riscontra molto spesso, anche in esempi di importanza primaria (come ad es. a Tat'ev), a dimostrazione del grado di pura funzione affidato alle mura, mentre l'impostazione e il tracciato degli edifici per il culto sono sempre gravidi di significato simbolico.

Il complesso di Amaghu, grazie anche ai lavori più recenti di ripulitura e di sondaggio (1982-83, a completamento dei restauri effettuati nel 1948-49), è risultato sostanzialmente formato da tre chiese accostate, con un grande *gavit'* anteposto a quella centrale, più una cappella mausoleo a due piani, addossata al lato settentrionale delle mura, e, al di fuori di queste, da due piccole cappelle funerarie, pure orientate.

Del gruppo di locali di servizio ricavati nell'angolo sud-occidentale del recinto non restano praticamente che rovine quasi illeggibili.

La documentazione allegata di tipo grafico e fotografico permette di ridurre al minimo la descrizione dei singoli edifici; si preferisce così richiamare solo certi aspetti caratterizzanti e specifici.

La chiesa più antica parrebbe quella (finora anonima e non datata) meridionale, in realtà formata da un'aula unica voltata a botte e con ampia abside a ferro di cavallo, cui sorgono affiancate due cappelle in linea (ma non comunicanti fra loro) di dimensioni ridottissime (probabilmente ad uso funerario) che ripetono esattamente la tipologia della chiesa maggiore. Le murature di forte spessore oltre alla notata presenza delle arcature oltrepassate parrebbero confermare l'arcaicità della costruzione (ma non si dimentichi che il motivo dell'arco a ferro di cavallo, che è caratteristico in periodo paleocristiano in Armenia, persiste almeno fino al secolo XII-XIII, com'è dimostrato dall'esempio di Ketcharis).

In the particular case of the Amaghu Noravank' monastery, one preliminary and fundamental observation should be made regarding the «choice of site»: the complex is situated in a completely isolated area, on a terrace on the southern slopes of a particularly wild valley; grandiose and solemn as it is, it blends perfectly with its harsh, rocky surroundings.

As always with Armenian design projects, there is no competition between man-made architecture and natural «architecture»; rather, they tend to complement each other, acting as a counterpoint; the absolute harmony of the materials used for the buildings and the mountain rock only accentuates this intimate dialogue, the fruit of a rather refined choice, and meets both spiritual and functional requirements (and defensive requirements too: but security derives from the «place» itself, implied symbolically too as security, rather than from sophisticated and somewhat useless defence works: the earth is mother).

Similar choices can be seen elsewhere in the region: the Church of Areni is an example, and another is the Church of T'anahat-vank': both are sunk in the immensity of their landscape, while still remaining indispensable points of reference within it.

A further observation should be made regarding the apparent discrepancy between the layout and composition of the architectural complex (three churches strictly in line, following the well-proven custom also to be seen at Ketcharis, Vanevan and Aratesvank') on the one hand and the defensive enclosure on the other: the walls are far more freely adapted so that they successfully delimit all available flat space and their development is not rectangular but features alternating corners and curves. This is often the case, in more important examples too, such as Tat'ev, and confirms the entirely functional purpose of the walls, while the layout of the buildings for worship always embodies a symbolic meaningfulness.

As a result of the latest renovation and survey works (in 1982-83, to complete the restoration work carried out in 1948-49), we see that the Amaghu complex consists essentially of three churches, one by the side of the other, and a large «gavit'» in front of the central church; then a two-floor mausoleum-chapel on south side of the walls and, outside the walls, two small burial chapels also facing east.

Virtually nothing other than meaningless ruins remain of the service buildings in the south-west corner of the enclosure.

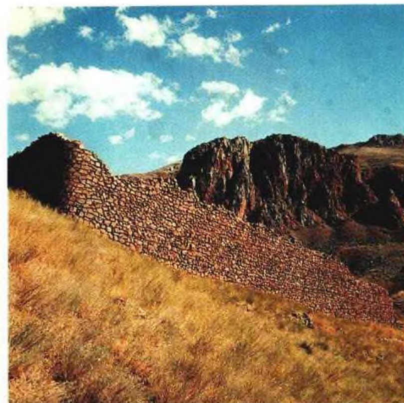
The plans, drawings and photographs accompanying this commentary make it unnecessary to go into a detailed description of all the buildings: we shall, instead, dwell only on certain characteristic, specific features.

The oldest of the churches seems to be the south church (so far with neither name nor date), which is, in actual fact, a single barrel-vaulted hall with an ample horseshoe apse, with two chapels in line (but not connected) at the sides: these chapels are extremely small (they were probably used for funeral purposes) and faithfully repeat the typology of the main church. Apart from the horseshoe curves, the very thick walls also tend to confirm how old the church must be (but it should not be forgotten that the horseshoe motif is typical of the paleochristian period in Armenia and persisted at least as late as the 12th-13th century, as can be seen, for example, at Ketcharis).



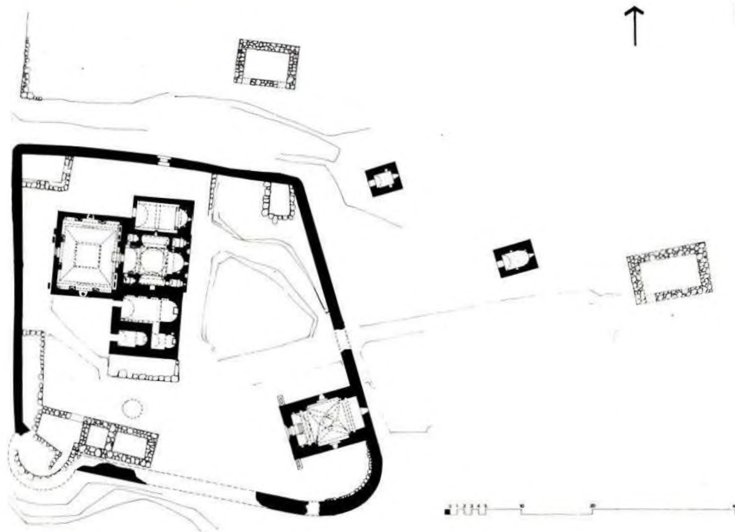
4. Il monastero nel suo ambiente naturale.
The monastery in her natural setting.





2/3. La vallata di Amaghu Noravank'
The Amaghu Noravank' valley.





5. Il complesso monastico visto da nord-ovest.
The monastery and her buildings seen from north-west.

La chiesa maggiore del tipo a «sala cupolata», dedicata a S. Karapet, fu costruita per volere del principe Liparit Orbelian (figlio di Elikum) tra il 1221 e il 1227.
Si tratta della tipica chiesa monastica, tipologia caratteristica del medioevo maturo, in cui il vano cruciforme cupolato centrale è affiancato da otto cappelline, orientate, disposte su due livelli, per permettere celebrazioni simultanee.
Anche se l'edificio è in buona parte crollato, e in particolare non esiste più traccia della cupola, la presenza di un elegante modellino in pietra permette di ipotizzare l'aspetto architettonico delle parti perdute, specialmente del tamburo e della cupola ricavata sotto una copertura ad ombrello. Si ricordi che questa soluzione architettonica pare tipica del gusto armeno a partire dall'XI e soprattutto dal XII secolo (scuola di Ani, Amberd, Marmashen, Bdjni...). Ulteriore elemento di collegamento con la scuola della capitale possono essere ad es. le finestre circolari.
All'interno, unico elemento di particolare rilevanza sotto il profilo decorativo è il basamento del bema, fortemente rialzato secondo l'uso liturgico armeno, sporgente nel vano della chiesa e con gli accessi laterali. Il motivo a «cassettoni» poligonali rientra perfettamente nella tradizione dell'ornamentazione, ridotta, di tipo geometrico, in parte maturata dal contatto col mondo selgiuchide.
Alla chiesa, nel 1261 viene anteposto (sulla facciata occidentale) per volere del principe Smbat Orbelian, un grande *gavit'*, dalla pianta quasi quadrata, lievemente contratta sull'asse est-ovest, a causa dello spazio a disposizione piuttosto ridotto, data la vicinanza con la cinta delle mura.
Di particolare interesse, e caso unico nella pur vasta sperimentazione di questa tipologia architettonica, è la copertura, realizzata con un'unica larga volta a padiglione a quattro spicchi (ma senza le più abituali arcature traverse) alla cui sommità si apre una «cupoletta» a base quadrata, preziosissima per la trattazione a stalattiti, con al centro un occhio circolare per l'illuminazione. Il motivo delle stalattiti mutuato dalla cultura islamica, come si è accennato, e accettato proprio perché consono ai principi decorativi della tradizione armena, della logica, della geometria, della taglientezza degli spigoli, è abbastanza comune nelle coperture dei *gavit'* (Geghard, Gandzasar...), ma nel caso in questione, appare particolarmente «raffinato» come contrappunto alla solenne semplicità della grande volta.
Un'ulteriore osservazione merita fare circa la trattazione della luce, in un ambiente come il *gavit'*, già chiaramente marcato dall'asse luminoso zenitale posto al centro dello spazio; ad Amaghu, forse per sottolineare l'effetto (dai chiari riferimenti simbolici di collegamento terra-cielo), nelle finestre laterali, ampiamente strombate si ricorre a un preciso accorgimento di occultamento della luce diretta, che viene così trasmessa diffusa, filtrando dai lati di un pilastrino, posto come schermo sull'asse dell'apertura. Con ciò si tende ad annullare gli effetti di controluce, permettendo anche una migliore osservazione dei *khatchk'ar*, scolpiti e posti a fianco delle aperture in apposite nicchie ricavate nella muratura.
All'esterno, l'ingresso principale è sottolineato da una decorazione architettonica e scultorea

The main church is of the domed-hall type and is dedicated to St. Karapet; it was built by Prince Liparit Orbelian (the son of Elikum) between 1221 and 1227.
This is a typical monastery church with the characteristic late medieval typology: to the sides of the central, cruciform, domed space, there are eight small chapels, facing east and built on two levels so that simultaneous celebrations could take place.
Although much of the building has collapsed — there remains nothing of the dome, in particular — the existence of a neat model in stone allows us to conjecture as to the architectural aspect of the missing parts, especially the tambour and the dome under its umbrella roofing. We should recall that this architectural solution is typical of Armenian taste as from the 11th century onwards and especially after the 12th century (the school of Ani, Amberd, Marmashen, Bdjni...). And a further feature that provides a link with the school of the capital are the circular windows.
Inside, the only important decorative feature is the base of the bema, extremely high, following Armenian liturgical custom, that projects into the space of the church and meets the side entrances. The polygonal «lacunar» motif complies perfectly with the tradition of reduced, geometrical decoration that emerged partly from contacts with the Seljuk world.
In 1261, a large «gavit'» was built in front of the church, on the west side, by Prince Smbat Orbelian: it has an almost square floor-plan, slightly contracted on its east-west axis on account of the little space left there, it being so near the enclosing walls.
Of special interest — and quite unique, even with this very widespread architectural typology — is the roofing: one single, wide, four-segment cloister vault (but without the usual transverse arches), at the top of which there opens a small, square-based dome, highly precious on account of its stalactite working, with a circular, bull's-eye opening in the centre to let the light in. The stalactite motif — borrowed from Islamic culture, as we have suggested — is acceptable for the very reason that it fully complies with the decorative principles of Armenian tradition — the logic, geometry and sharpness of corners — and is fairly common in «gavit'» roofings (Geghard, Gandzasar...) but, in the case in point, it is especially refined in its function as a counterpoint to the solemn simplicity of the large vault.
A further observation needs to be made about how the light is dealt with in such an environment as the «gavit'», already clearly marked out by the zenithal light axis in the centre of the space: at Amaghu, perhaps in order to emphasise the effect of the side windows (with clear symbolical implications of the link between earth and heaven) with their broad embrasures, a special device has been used for concealing direct light, by filtering it from the sides of a newel that acts as a screen on the axis of the opening. The overall result of this is that the effect of back light is eliminated, and better illumination is provided for the sculptured «khatchk'ar» in their niches in the walls beside the openings.



6. Visione d'insieme del complesso monastico.
The buildings of the monastery.

di particolare importanza, soluzione tipica della scuola del Vayots-Dzor (cfr. Der Nersessian, Karapetian, Ieni).
Alcune chiare incongruenze tra le semplici modanature architettoniche della parte inferiore della porta d'ingresso e l'esuberanza plastica della lunetta, osservazione che può essere ripetuta per l'importantissima decorazione della finestra superiore (che tra l'altro emerge sulla facciata, rompendo la continuità della linea di gronda), potrebbero far pensare ad un impreziosimento della facciata, di qualche tempo posteriore (fine XIII - inizio XIV secolo: si ricordino gli interventi di *rinnovo* del 1321).
A fianco della chiesa maggiore di S. Karapet, nel 1275 per volere del principe Tarsayidch Orbelian viene aggiunta la chiesa ad aula unica dedicata a S. Grigor Lusavoritch (l'Illuminatore), con funzione di sepolcreto per la famiglia. L'operazione è denunziata da alcune *anomalie* architettoniche, in particolare delle dissimmetrie della porta d'accesso e, all'interno, della lesena addossata al fianco nord della chiesa preesistente, chiudendo così una finestra della stessa.
In ogni caso, ancora una volta, bisogna rimarcare la congruenza di questa serie di aggiunte architettoniche, che si rinserrano l'un l'altra, con un rigore ed una logica che farebbero pensare ad un programma precostituito, dimostrando le sensibilità dei diversi maestri costruttori nell'inserirsi a fianco della preesistenza.
Completamente a sé, invece, anche proprio per l'eccezionalità della soluzione architettonica, di cui ci si rendeva ben conto, e per la funzione celebrativa, che si tende a sottolineare anche con l'isolamento, è l'ultima costruzione del complesso di Amaghu, la cappella-mausoleo a due piani, dedicato alla Vergine (S. Astvatzatzin). Si tratta forse dell'edificio più noto, voluto dal principe Burt'el Orbelian e forse, secondo una tradizione molto diffusa, dovuto, almeno come progetto, al Varpet Momik, maestro costruttore e lapicida, operoso soprattutto nella regione e unanimamente riconosciuto come creatore di una vera e propria scuola.
Mentre si rimanda per la trattazione dell'apparato scultoreo-decorativo alla puntuale precisazione del collega G. Ieni, merita richiamare, sia pure in modo sintetico alcune particolarità di tipo architettonico-compositivo.
Anzitutto, ancora una volta, la scelta del luogo: per poter godere di un opportuno spazio libero circostante, la costruzione è posta nell'angolo sud-orientale del recinto, la parte più libera, addossandosi direttamente al muro di cinta. In questo modo, mi pare, si ottiene il duplice risultato di lasciare il massimo scoperto davanti alla facciata d'ingresso, e contemporaneamente di porre il più possibile in evidenza il mausoleo anche per chi provenga dall'esterno, senza che, per effetto prospettico, la muraglia di cinta occulti la silhouette del monumento; si noti ancora che per ottenere questo risultato l'orientamento tradizionale viene in parte sacrificato, disponendosi la costruzione perpendicolarmente alle mura e in asse con il sentiero principale di accesso al monastero (anche le minori cappellette funerarie al di fuori del complesso sono orientate allo stesso modo).
La tipologia della chiesa a due piani in Armenia ha funzione in genere complessa (campanile: Sanahin; campanile e cappelle: Haghbat; biblioteca: Goshavank'; mausoleo isolato: Kaputan; chiesa e sepolcreto: Eghvard, Noravank') ed è probabilmente da collegarsi con un'analoga serie di esperienze iraniche-islamiche [si pensi, tra i molti, agli esempi orientali di Damavand (XI secolo) o Varamin (1289) e nell'Anatolia selgiuchide alla piccola moschea del caravanserraglio di Sultan-Han (1232), alla türbe della Köshk Medrase a Kayseri (1339) o agli esempi più tardi delle türbe di Van, Erzerum, Ahlat, ecc., ma si ritrova anche nella vicina Georgia (S. Nicola nel complesso monastico di Gelati)].

Outside, the main entrance is accentuated by a particularly important architectural and sculptural decoration, the typical solution of the Vayots-Dzor school (see Der Nersessian, Karapetian and Ieni).

There are a few, clear discrepancies between the simple architectural mouldings towards the bottom of the entrance and the plastic exuberance of the lunette, and this same observation may be made regarding the extremely important decoration work on the upper window (which, incidentally, opens on the façade and thus breaks the continuity of the eave line). These inconsistencies might lead one to believe that the façade was embellished some time after the building was erected (probably, recalling the 1321 «renovation», in the late 13th or early 14th century).

In 1275, the single-hall church dedicated to St. Grigor Lusavoritch (the Illuminator) was built beside the main Church of St. Karapet by Prince Tarsayidch Orbelian; it was intended as a family burial ground. Evidence of this addition are certain architectural «anomalies», in particular, a certain dissymmetry in the entrance and, inside, the pilaster strip on the north side of the original church that closes one of its windows.

In any case, here again, we should note the congruency of this series of architectural additions, each of them locking in with the others with a rigour and a logic that makes one think of a predetermined plan, proof of the sensitivity of the different master builders as they worked on already existing buildings.

Completely on its own, however, is the last building in the Amaghu complex, the two-floor mausoleum-chapel dedicated to St. Astvatzatzin (the Mother of God): one reason for this is the exceptionally outstanding architectural solution adopted and another is its celebratory function, which is only accentuated by its isolation. This is probably the best-known building erected by the will of Prince Burt'el Orbelian. It was probably the work or, following a very widespread tradition, at least the design of Varpet Momik, a master-builder and stone-cutter who was active above all in this region and who is unanimously acknowledged as the creator of a real and proper school.

The comprehensive work of G. Ieni should be consulted for details of the sculpture and decoration; in the meantime, it is well worth while having a brief look at certain of the more outstanding architectural and compositional features.

First and foremost, here again, the choice of the site is all-important: in order to draw full advantage from the surrounding space, the building is situated in the south-east corner of the enclosure, the more free-standing part leaning directly on the enclosure wall. A double result is thus obtained: the maximum open space is left in front of the entrance façade and, at the same time, the mausoleum remains clearly visible to those coming from outside, without perspective effects making the enclosure wall hide the monument's profile. In order to achieve this result, the traditional position facing east has been partly sacrificed, for the building is perpendicular to the wall and on an axis with the main path leading up to the monastery (the burial chapels outside the complex are treated in a similar way).
In Armenia, two-floor churches normally have a rather complex function (a bell-tower at Sanahin, bell-tower and chapels at Haghbat, library at Goshavank', isolated mausoleum at Kaputan, church and burial ground at Eghvard, Noravank') and probably have much to do with a similar series of Iranian-Islamic experiences: among the many examples, one may mention the eastern ones of Damavand (11th century), and Varamin (1289), and, in Seljuk Anatolia, the small mosque of the caravan-



La pianta, negli esempi più arcaici, è semplicemente quadrata o rettangola e si ripete in elevazione (Sanahin, fine XII - inizio XIII secolo). Ad Haghbat lo schema di base è già significativamente cruciforme, per trasformarsi poi in ottagono. Più comune pare la soluzione con pianta quadrata di base che si trasforma in croce, con lo svuotamento degli angoli; Goshavank', 1291; Eghvard, 1321-28; Noravank', 1339; Kaputan, 1349.

In genere, sottolineando l'asse compositivo verticale, sulla copertura del piano superiore si imposta uno snello e slanciato lanternino con cuspide conica sorretta da un giro di colonne. Questa gerarchia di volumi elementari, che sembrano incastrati l'uno dentro l'altro, determina una massa abbastanza articolata, simmetricamente organizzata secondo l'asse zenitale, con una logica di tipo *cristallino*, ancora una volta testimonianza della predilezione del mondo armeno per le soluzioni di tipo geometrico-matematico. Ma, bisogna sempre tenerlo presente, non si tratta solo di una scelta di tipo formale, ma forse ancor più della testimonianza di messaggi simbolici affidati alla pietra, e di cui l'architettura armena pare particolarmente gravida.

Queste chiese-mausoleo a più piani si possono bene confrontare con la stele confitta, o con il germoglio vegetale che prepotentemente sbuca dalla terra, in ogni caso sono un chiaro *simbolo di vita*, che non sorprende riscontrare proprio in una tipologia di chiesa funeraria (si ricordi il continuo accostamento vita-morte tipico della spiritualità cristiana, che vede la morte come inizio della vita).

Il sovrapporsi dei volumi e delle funzioni (in genere al piano terra la camera funeraria, in quello superiore la cappella, poi la cuspide, spesso adibita a cella campanaria) indica una gerarchia di valori con un progressivo alleggerimento e la smaterializzazione della massa muraria.

Che si tratti di evocazione dello zigurath o del Golgota, in ogni caso appare evidente una tensione del basso verso l'alto, dalla terra al cielo, cui corrisponde, alla rovescia, la penetrazione della luce (si pensi al caso emblematico della biblioteca di Goshavank', dove anche il primo piano è forato per permettere l'illuminazione zenitale del primo livello).

Alla complessa evocazione simbolica contribuisce il motivo della doppia scala a sbalzo (che in un certo senso ripete, ma in forma monumentale, la soluzione interna delle scalette che portano alle cappelle angolari della chiesa a sala monastica) sulla facciata principale (in un certo senso difficile da salirsi, come è tipico della nota iconografia della «scala santa») e le grandi croci poste sulle quattro facciate come conclusione di una serie strettamente legata di modanature architettoniche che partono da terra e si articolano verso il cielo come le radici di un grande albero della vita.

serai of Sultan-Han (1232), the «türbe» of the Köshk Medrase at Kayseri (1339) and the later examples of «türbe» at Van, Erzerum, Ahlat and so on, but they are also to be found in nearby Georgia (St. Nicola in the Gelati monastery complex).

In the older examples, the ground-plan is a simple square or a rectangle that is repeated on the vertical (Sanahin, late 12th and early 13th century). At Haghbat, the basic layout is significantly cruciform and then becomes octagonal. More common is the solution with a basic square that then becomes a cross, with the corners emptying (Goshavank', 1291; Eghvard, 1321-28; Noravank', 1339; Kaputan, 1349).

In general, to accentuate the compositional vertical axis, a tall and graceful clerestory with a conical cusp borne by a ring of columns is built on the roofing over the upper floor. This hierarchy of elementary volumes that seem to interlock one within the other results in a fairly articulated mass, symmetrically organized along the zenithal axis, with a «crystalline» type of logic, once more witness of how much the Armenian world favoured geometrical-mathematical solutions. One should not forget, however, that this is not merely a formal choice: rather, it is evidence of the symbolic messages entrusted to the stone and Armenian architecture is particularly well endowed with these.

These several-floor mausoleum-churches can well be compared with the nailed stele, or with the sprout shooting up out of the earth; in any case, they are obvious «symbols of life» that really offer no surprise in the typology of a burial chapel (one should recall the continuous association of life with death in Christian thought, which sees death as the starting point of life).

The overlaying of volumes and functions (with the burial chamber proper on the ground floor, the chapel on the next floor and then the cusp, normally used as a bell-tower) displays a hierarchy of values with a gradual alleviation and dematerialization of the wall masses.

Whether this is some evocation of Ziggurat or Golgotha, there seems to be an obvious tension reaching upwards from below, from earth to heaven with, the other way round, the penetration of light (one may think of the emblematic case of the Goshavank' library, where the first floor too is pierced to allow zenithal illumination of the ground floor).

Adding to this symbolic evocation, complex as it is, we have the double hanging steps (which, to a certain degree, are a monumental type of repetition of the internal solution of stairs leading to the corner chapels of the monastic-hall church) on the main façade (difficult to mount, in a certain sense, as is typical of the well-known iconography of the «sacred steps») and the large crosses on the four façades, the conclusion of a strictly connected series of architectural mouldings that leave the earth and wend their way towards heaven, like the roots of a great tree of life.

Momik Vardapet e l'arte nel Vayots-Dzor fra XIII e XIV secolo

Momik Vardapet and art in Vayots-Dzor between the 13th and the 14th centuries

a cura di / by Giulio Ieni

The activities of the mythical Momik, the artist-monk with a multitude of creative experiences, is traditionally connected with the monastery of Noravank', especially during the building and decoration stages that went on between the third and fourth decades of the 14th century. His personality, somewhat concealed under a legendary aura, is still today awaiting the attention it deserves. However, in order to provide a credible account of the contributions he may have made in the refashioning and new work carried out in the Amaghu monastery buildings, it would be useful to have a brief synthesis of what has already been ascertained about him.

If on the one hand, the year of Momik's birth — somewhere around 1260 — has not, unfortunately, been established, the date of his death, when he was extremely old, in all probability comes down to us from the burial «khatchk'ar» traditionally attributed to him that was later reutilized in the eastern enclosure wall of the Noravank' monastery. The inscription it bears (CIAr, III, 800) definitely includes his name and only the last digit of the year is difficult to read, on account of the worn stone: «The year 782 [or 788] (corresponding to 1333 or 1339). Christ the God, remember the soul of Momik, and have compassion». If we therefore accept this inscription as commemorating the artist's death, we have the «terminus ante quem» of all his work.

As for his artistic formation, it must have begun in the so-called «university» of Gladzor, the illustrious cultural and artistic centre founded around 1280 by the «vardapet» Nerses Mshetsi at the monastery of T'anahat in Vayots-Dzor, under the patronage of the powerful, feudal Proshian family. And it is highly probable that the first of Momik's works we know about — the miniated Anthology commissioned by Nerses himself in 1283-1284, now in the Library of the Mekhitarist Congregation of Vienna (no. 382) — saw the light of day in this very scriptorium. Other manuscript copies certainly followed this one, but only two of them, with ten years between them, have survived, with their colophon signed: the Evangelistery of 1292 at the Matenadaran (no. 2848) and the 1302 one in the same library (no. 6792). The illustration programme for these codices fully complied with the strictest Armenian tradition, with ornamental headpieces for the incipit, along with margin decorations, whole-page portrayals of the Evangelists and other whole-page representations of the main festivities and other evangelical episodes. However, Momik's decorative layout is completely different: the monumental pagination of the past, above all, is replaced with a more intimate conception, doubtless influenced partly by the smaller formats. Having nothing of the aristocratic overtones of the Cilician miniature, the artist's style — fairly well epitomized in the illustrations in the 1302 Evangelistery (12 × 8.7 cm.), transcribed on commission for the noted Siunik' historian, Step'anos Orbelian — be-

Al monastero di Noravank', e in particolare alle fasi edilizie e decorative protrattesi tra il terzo e quarto decennio del XIV secolo, viene tradizionalmente collegata l'attività del mitico Momik, monaco-artista dalle molteplici esperienze creative, la cui personalità — stemperata com'è in un alone leggendario — attende ancora una doverosa messa a fuoco. Tuttavia, per poterne individuare credibilmente l'eventuale contributo nelle opere di riplasmazione e nuova costruzione delle fabbriche monastiche di Amaghu, sarà utile riassumere brevemente in questa sede almeno i dati essenziali e sicuri di cui disponiamo finora.

Di fatto, se da un lato l'anno di nascita di Momik — da porsi comunque attorno al 1260 — rimane sfortunatamente ignoto, quello della sua morte in età avanzata è probabilmente tramandato dal *khatchk'ar* sepolcrale, che la tradizione gli attribuisce, reimpiegato più tardi nella cinta orientale del monastero di Noravank'. L'iscrizione incisa su di esso (CIAr, III, 800), infatti, ne riporta inequivocabilmente il nome, mentre solo l'ultima cifra della data risulta di dubbia lettura per l'abrasione della pietra: «Anno 782 [ovv. 788] (corrispondente al 1333 ovv. 1339). Ricòrdati Cristo Dio dell'anima di Momik e abbi pietà». Accettando dunque tale epigrafe funeraria come quella dell'artista, resta fissato il *terminus ante quem* di tutta la sua produzione.

Quanto alla sua formazione artistica, questa dovette trascorrere inizialmente nell'ambito della cosiddetta «università» di Gladzor, insigne centro culturale e artistico costituito verso il 1280 dal *vardapet* Nerses Mshetsi presso il monastero di T'anahat, nel Vayots-Dzor, sotto il patrocinio della potente famiglia feudale dei Proshian. E, con ogni probabilità, fu proprio da questo *scriptorium* che uscì la prima opera notaci di Momik: il manoscritto miniato della Miscellanea voluta dallo stesso Nerses, del 1283-1284, oggi conservato nella Biblioteca della Congregazione Mechitarista di Vienna (n. 382). A questa seguirono certamente altre copie manoscritte, due sole delle quali — scalate di un decennio — ci sono pervenute firmate nel *colophon*: l'Evangeliario del 1292 al Matenadaran (n. 2848) e quello del 1302 nella medesima Biblioteca (n. 6792). Il programma illustrativo di codesti codici rientrava appieno nella più stretta tradizione armena, con testate ornamentali per l'*incipit* e decorazioni marginali, figure a tutta pagina degli Evangelisti, rappresentazioni delle festività principali e di altri episodi evangelici, anch'esse a piena pagina. Tuttavia, risulta completamente mutato in Momik il taglio decorativo, che vede soprattutto sostituita l'impaginazione monumentale del passato con una concezione più intimistica, senza dubbio condizionata anche dalla riduzione dei formati. Estraneo alle risonanze aristocratiche della miniatura ciliciana, lo stile dell'artista — compendiato assai bene dalle illustrazioni dell'Evangeliario del 1302 (cm. 12 × 8,7), trascritto su commissione del noto storico del Siunik' Step'anos Orbelian — diviene essenziale, per-

meato di formule espressive popolareggianti: le figurine sono schematicamente delineate nelle positure caratterizzanti, le proporzioni appaiono generalmente rispettate, a parte talune enfatizzazioni dei volti, mentre la gamma cromatica risulta più limitata e meno brillante, con tenui campiture di colore ravvivate da ombreggiature di tonalità più scure.

Nel frattempo, accanto a questa attività di calligrafo e miniatore, Momik doveva aver maturato esperienze artistiche parallele nell'ambito della scultura che, proprio in quegli anni e segnatamente nella regione del Vayots-Dzor, stava vivendo una felicissima stagione, applicata soprattutto nell'arte dei *khatchk'ar* e nella decorazione degli edifici monumentali. Anzi, in quest'ultimo campo, la diffusa ornamentazione tradizionale di tipo astratto (geometrico o vegetale) e zoomorfo appare integrata — in parti significanti dell'architettura religiosa, quali le lunette dei portali o la calotta delle cupole — dalle più insolite composizioni figurate, spesso caricate di precisi messaggi semantici. E infatti, la successiva opera di Momik — che ci riporta a Noravank' — è un raffinatissimo *khatchk'ar*, già situato all'esterno del *gavit'* della chiesa di Surb Karapet, accanto all'ingresso, oggi trasferito al Museo della Cattedrale di Edjmiatzin. Una scritta su quattro linee (ClAr, III, 794), incisa in bei caratteri *erkat'agir* sul basamento di appoggio, fornisce il nome della nobile committente, l'anno del compimento, nonché l'identità dell'artefice nella consueta formula dell'invocazione: «Io T'amt'a Khat'un ho innalzato questa croce a salvezza dell'anima dell'at'abek Tarsayidch e a felicità dei miei figli Burt'el e Bughta. Anno 757 (= 1308). Ricordate il vardapet Momik».

Sotto l'aspetto compositivo, nel *khatchk'ar* viene adottata la consueta tripartizione della superficie, codificata già a partire dall'XI secolo: ampio riquadro centrale rettangolare, due bande verticali ai lati e cimasa orizzontale di coronamento. Nel mezzo campeggia una croce a bracci patenti, delineata da un bordo nastriforme con occhielli ai vertici, che sovrasta l'abituale tondo, in questo caso risolto a *cabochon*. Ogni fascia verticale, poi, è decorata da sette stelle a otto punte in rilievo, ciascuna occupata da un diverso motivo ornamentale, che viene tuttavia ripetuto con rigorosa simmetria nella corrispondente stella dell'altra fascia. Infine, nel coronamento risultano ricavate tre nicchiette polilobate che ospitano, rispettivamente, altrettante figure in altorilievo: quelle del Cristo benedicente assiso in trono, al centro, e della Vergine e del Battista ai lati. Com'è evidente, si tratta nel complesso della ben nota scena della *Deesis*, l'intercessione collegata al Secondo Avvento, che grazie al suo significato intrinseco si ritrova inserita, soprattutto in quel periodo, anche in altri monumenti funerari del Vayots-Dzor: ad esempio, su un precedente *khatchk'ar* di Noravank' (seconda metà del XIII secolo), sulla lunetta dell'edicola sepolcrale di Alayaz (1340), perfino sul fronte del podio absidale della chiesa di Spitakavor (1321 ca.), ecc. Ma, tornando al *khatchk'ar* di Momik, se già la disposizione generale di rara eleganza dimostra l'impronta di un artista colto e maturo, certamente esperto nell'arte dell'impaginazione ornamentale, non manca di stupire la consumata tecnica esecutiva, che travalica i limiti ordinari del virtuosismo manuale. Infatti, tutta la superficie della pietra appare traforata finissimamente al trapano, con incisioni profonde che simulano una trattazione «a giorno», adattandosi con straordinaria duttilità e precisione alla trama più minuta del disegno. E, come nel caso di altre opere analoghe, peraltro rarissime — lo splendido *khatchk'ar*, firmato da Pavghos e datato 1291, eretto dinanzi alla cappella di Surb Grigor Lusavoritch a Goshavank', e un secondo *khatchk'ar* assegnabile allo stesso maestro per chiare ragioni stilistiche, oggi trasferito da quel medesimo monastero al Museo di Stato di Erevan — è palesata esplicitamente la volontà dell'artista di piegare la rigidezza del materiale lapideo alle trasparenze di un merletto all'ago, di cui imita accuratamente sia il supporto della maglia che gli effetti delle applicazioni, giungendo al punto di astrarre perfino il consueto repertorio vegetale formato dai riccioli a fogliette e dalle germinazioni alla base della croce.

Infine, l'ultima opera sicura di Momik è documentata da un'altra iscrizione votiva, questa volta incisa sul prospetto occidentale della chiesa dell'Astvatzatzin nella vicina Areni, entro il campo compreso fra la lunetta del portale e il sovrastante riquadro a gradoni. Com'è noto, la località — detta anticamente Arp'a — era a quell'epoca feudo della famiglia degli Orbelian e, giusta un'affermazione del contemporaneo Step'anos Orbelian (*Storia del Siunik'*, LXVI), l'at'abek Tarsayidch vi possedeva anche un palazzo, in cui era morto nel 1290. Secondo l'uso, tale scritta (ClAr, III, 61) riporta il nome della chiesa, la data della realizzazione e la firma dell'esecutore: «Io, Ter Hovhannes Orbelian, arcivescovo di Siunik', che ho costruito questo santo tempio, vi supplico di ricordare il pio principe dei principi Orbel, il valoroso guerriero Burt'el mio consanguineo e la gloriosa e amante di Cristo sua consorte Vakhakh con i figlioletti Beshken e Ivane. Anno 770 (= 1321). Avvenne il terremoto. Momik vardapet». Dunque, a giudicare dalla particolare posizione dell'epigrafe e dal suo contesto, in questo caso Momik era stato non soltanto il raffinato cesellatore della lunetta principale, ma addirittura l'architetto della chiesa.

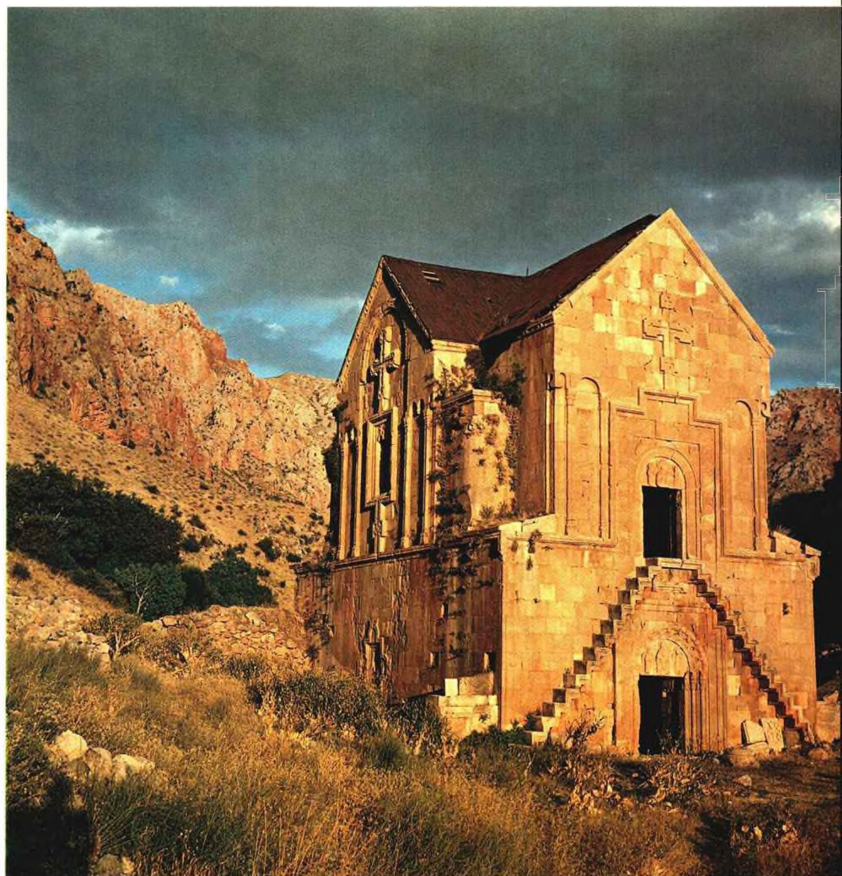
comes essential, permeated with popular-style expressive formulae: the figures are schematically outlined in typical poses and the proportions are normally respected, except for certain emphases on the faces, while the colour range is more restricted and less bright, with soft backgrounds of colour enlivened with darker-coloured shading.

Meanwhile, alongside his work as a calligrapher and miniator, Momik must have had parallel experience as a sculptor for, in these same years and in the Vayots-Dzor region above all, sculpture was flourishing, especially in the art of the «khatchk'ar» and in the decoration of monumental buildings. Indeed, in this latter field, the widespread ornamental tradition of the abstract (geometrical and vegetal) and animal-like types seems to be fully integrated — in meaningful parts of sacred architecture, such as portal lunettes and the spherical vaults of domes — by the most unusual figural compositions, often charged with precise semantic messages. And, in actual fact, Momik's following work, which brings us back to Noravank', is a highly refined «khatchk'ar» that was once located outside the «gavit'» of the Church of St. Karapet, beside the entrance, and is now in the Edjmiatzin Cathedral Museum. An inscription over four lines (ClAr, III, 794) engraved in beautiful «yerkat'agir» characters on the bearing base gives the name of the noble patron, the date and the identity of the craftsman in the customary form of the invocation: «I, T'amt'a Khat'un, erected this cross for the salvation of the soul of at'abek Tarsayidch and for the happiness of my children Burt'el and Bughta. The year 757 (= 1308). Remember vardapet Momik».

From the composition point of view, the usual three-way subdivision of the surface, already codified as from the 11th century, is used: a broad central rectangular frame, two vertical strips at the sides and a horizontal cymatium at the top. Standing out in the middle is a cross with spread arms, bordered with a ribbon-like edging with eyelets at the vertices, over the usual relief, in this case, «cabochon» carved. Then, each vertical strip is decorated with seven eight-pointed stars in relief, each containing a different ornamental motif that is, however, reflected with rigorous symmetry in the corresponding star on the other strip. Finally, three multifoiled niches are worked into the coping; they contain three high-relief figures: Christ giving blessing, seated on the throne, in the middle, and the Virgin and St. John the Baptist at the sides. This is evidently the well known scene from the «Deesis», the intercession linked with the Second Advent which, owing to its intrinsic meaning, is also to be found, in this period especially, in other sepulchral monuments in Vayots-Dzor: for instance, on an earlier «khatchk'ar» at Noravank' (second half of the 13th century), on the «khatchk'ar» of Prince Prosh, now in the Erevan State History Museum, on the lunette of the aedicula of Alayaz (1340) and even on the frontage of the apsidal podium of the Church of Spitakavor (ca. 1321) and so on. But coming back to Momik's «khatchk'ar», if the highly elegant layout reveals the hand of a cultured, mature artist, definitely an expert in the art of ornamental layout and arrangement, the consummate execution technique, going well beyond the ordinary limits of virtuoso craftsmanship, is quite astonishing. Indeed, the whole surface of the stone seems to be very finely drilled through, with deep engravings that give an «open» effect, very flexibly and accurately adapting to the more detailed work of the design. And, as in the case of other similar works, rare as they are (the splendid «khatchk'ar» signed by Pavghos and dated 1291, erected before the Chapel of St. Grigor Lusavoritch at Goshavank', and a second «khatchk'ar» attributable to the same master for clear stylistic reasons, which has now been moved from the same monastery to the Erevan State Museum), there is explicit revelation of the artist's intent to bend the rigid stone to the transparency of needle lacework, for he gives a precise imitation of the close-knit background, and the overall effects even go so far as to render the customary vegetal repertory of curling leafage and sprouts at the base of the cross in an abstract mode.

Finally, the last work that is definitely Momik's is documented by another votive inscription, this one on the western prospect of the Church of St. Astvatzatzin at nearby Areni, between the portal lunette and the stepped panel above it. As we know, this locality — formerly called Arp'a — was, at that time, the feud of the Orbelian family and, accepting an affirmation by the contemporary Step'anos Orbelian (*History of Siunik'*, LXVI), the at'abek Tarsayidch also had a palace here, and died in it in 1290. As was customary, this inscription (ClAr, III, 61) bears the name of the church, the date it was built and the signature of the craftsman: «I, Ter Hovhannes Orbelian, archbishop of Siunik', who have built this holy temple, beg you to remember the pious Prince of Princes Orbel, the valorous warrior Burt'el, my kinsman, and his glorious, Christ-loving wife Vakhakh, with their little children Beshken and Ivane. The year 770 (= 1321). The earthquake took place. Momik vardapet». Therefore, to judge by the special position of the inscription and its content, Momik, this time, was not only the refined stonecutter of the main lunette, but also the actual architect of the church.

7. Cappella di S. Astvatzatzin. Prospetto ovest.
The St. Astvatzatzin chapel. West façade.



The building is rather small and reveals the usual contracted, cruciform layout and a markedly stereometrical elevation, organized with smooth surfaces and clean, sharp corners, articulated on the outside by the tall, graceful avant-corps of the drums and the resolute cut of the roof salients. Furthermore, the soaring volumes, fully in line with the tastes of the times, must originally have been exalted by a suitable cuspidate tambour furrowed by close vertical ribbing: this is now unfortunately no more than a stump. The plastic articulations on the frontage are consequently somewhat contained — restricted portal surrounds, simple rectangular panels for the windows — and even on the eastern façade, by long tradition the best decorated, the usual chiaroscuro «tones» (the pair of narrow dihedral niches that mark the width of the central apse, the double window in the middle with cross-shaped surrounds, the two small windows of the «parabemata») seem to be less accentuated than usual. By contrast, the sculptured lunette of the portal, within an inflected, profiled arc, takes on a calculated pre-eminence in this unexpectedly bare composition. The lunette contains a Madonna and Child — of the Byzantine-like seated «Hodegetria» iconographical type — embossed with a contained plastic relief, although it is emphasized by deep-cut lines at the edges and in the main features. Then, the figuration is reproduced by formal modules of cul-

L'edificio, di ridotte dimensioni, presenta l'abituale organizzazione cruciforme contratta e un alzato di spiccato rigore stereometrico, con una strutturazione a superfici lisce, a spigoli netti e vivi, articolata all'esterno dai risalti dei timpani slanciati e dal taglio deciso dei salienti dei tetti. Inoltre, la marcata tendenza ascensionale dei volumi, del tutto coerente con i gusti del tempo, doveva certamente essere esaltata, in origine, da un adeguato tamburo cuspidato, solcato da fitte membrature verticali, oggi sfortunatamente mozzato alla base. Le scansioni plastiche sui prospetti, di conseguenza, risultano alquanto limitate — contenute le incorniciature dei portali, semplici i riquadri rettangolari delle finestre — e, perfino sulla facciata orientale, per lunga tradizione la meglio decorata, i consueti «accenti» chiaroscurali (la coppia di sottili nicchie diedriche che delimitano la larghezza dell'abside centrale, la finestra gemina nel mezzo dai contorni cruciformi, le due finestrelle dei *parabemata*) appaiono meno enfatizzati del solito. In siffatta tessitura inaspettatamente spoglia acquista una calcolata preminenza, per contrasto, la lunetta scolpita del portale, inclusa entro un arco inflesso e sagomato. Su di essa è rappresentata una Madonna col Bambino — del tipo iconografico bizantineggiante della *Hodegetria* assisa — sbalzata mediante un rilievo plastico contenuto, seppure delineata da profonde incisioni nei contorni e nei tratti essenziali del disegno. La figurazione, poi, è riprodotta secondo moduli formali di derivazione colta, corretta nelle pro-

porzioni e nella naturalezza delle positure, appena inasprita però da un certo irrigidimento dei tronchi e dall'eccessiva divaricazione delle gambe della Vergine. Gli intendimenti calligrafici dell'artista, poi, sono dichiarati apertamente nella trattazione del fondo, che non è lasciato libero, al pari di altri esempi, bensì minutamente ornato da eleganti girali vegetali e steli esilissimi avvolti e annodati con terminazioni a fogliame e a grappoli d'uva. Infine, all'interno della chiesa, inseriti sui quattro pennacchi all'imposta del tamburo, si trovano altrettanti altorilievi — forse su disegno di Momik, ma probabilmente non tutti della stessa mano, come dimostra l'assoluta superiorità stilistica della figura dell'Angelo — che rappresentano con bel vigore plastico i quattro simboli degli Evangelisti.

Giova sottolineare, a questo punto, come le composizioni figurate stagliate su una fitta trama di arabeschi vegetali, quale appunto si è vista nel caso di Areni, non appaiano del tutto rare nell'ambito della decorazione armena, tanto che se ne possono annoverare diversi precedenti, soprattutto del XIII secolo: ad esempio, il rilievo con Daniele fra i leoni sopra una finestra della chiesa di Surb Step'anos ad Aghdjots (1212-1217), la lunetta del portale della chiesa di Hovhannavank' (1216-1221), con l'illustrazione *sui generis* della parabola delle Vergini stolte e prudenti (Matteo, 25, 1), alcuni *khatchk'ar* dell'ultimo quarto del secolo, come quello del tipo «Amenap'rkitch» (1279) proveniente da Djhingyol nella regione dell'Ararat e oggi conservato a Edjmiatzin, ecc., per giungere infine ai più recenti rilievi della chiesa di Zindjirlu (1301), con la Madonna fra gli Angeli sulla lunetta del portale e l'Eterno in maestà sulla lastra sovrastante. E tuttavia, nessuna di codeste opere presenta accettabili riscontri stilistici con la suddetta lunetta di Momik, che trova invece immediate e stringenti affinità iconografiche, compositive ed in parte esecutive nella rappresentazione di un'altra lunetta, quella inferiore del *gavit'* della chiesa di Surb Karapet a Noravank'.

Fino a non molti anni or sono si riteneva che la fabbrica del nartece, già ricostruito nel 1261 da Smbat Orbelian, fosse stata nuovamente riplasmata nel 1321, e ciò sulla scorta della presunta data che il Barkhudaryan (CIAr, III, 705) aveva creduto di leggere sopra l'ingresso. Dal che doveva discendere, ovviamente, anche l'attribuzione di entrambe le lunette — quella del portale e quella superiore della finestra — alla mano di Momik, cui per estensione veniva assegnato egualmente l'intervento architettonico. Tuttavia, a rimettere definitivamente in discussione l'avvenuto rifacimento e, soprattutto, tale paternità ha contribuito più recentemente l'Avagyan, che ha potuto dimostrare l'inesistenza di qualsivoglia indicazione di data sopra l'architrave.

In ogni caso, collegata a un più ampio rimaneggiamento del *gavit'*, ovvero più semplicemente coordinata in una limitata ristrutturazione del fronte, la lunetta inferiore non può che essere ancora attribuita all'ambito di Momik e riferita a un torno d'anni assai prossimo al 1321, data del rilievo di Areni. Di fatto, le somiglianze reciproche sono talmente marcate, da giustificare anzi l'ipotesi di un modello unico per entrambe: pur nella variata incorniciatura ad arco semicircolare, profilato dalla doppia ghiera a «stalattiti», infatti, permane identica l'impaginazione del soggetto, medesimo il tipo iconografico della Madonna col Bambino, perfino riproposto formalmente senza mutamenti determinanti, a parte quelle minime variazioni negli atteggiamenti o nella configurazione dei volti, del tutto ammissibili e naturali nel quadro di una sperimentazione artistica.

Cambia invece, e sostanzialmente, il valore semantico della rappresentazione — arricchita di precisi riferimenti allusivi all'Incarnazione — grazie all'aggiunta della colomba dello Spirito Santo sul capo della Madonna e all'inclusione, fra i racemi dell'ornamentazione vegetale, dei due busti di Profeti ai lati, in uno dei quali è certamente effigiato Isaia in quanto vaticinatore della Vergine e dell'Emanuele (Isaia, 7, 14 ss.). Inoltre, tale raffigurazione va considerata in diretto rapporto dialettico con la composizione teofanica offerta sulla lunetta sovrastante della finestra, dove è illustrata attraverso arcani riferimenti simbolici — in parte esplicitati dall'iscrizione di accompagnamento, che peraltro potrebbe anche risultare spuria — la Creazione dell'Uomo commista a un'insolita Trinità neotestamentaria. In effetti, sulla lastra sagomata ad arco inflesso al pari del plastico archivolto che la circonda, è rappresentato nel centro l'Eterno a mezzo busto, benedicente con la mano levata e recante sul palmo della sinistra una testa umana (quella di Adamo?); in linea fra le due teste, poi, e certo non casualmente, è la colomba dello Spirito Santo, campita entro un nimbo circolare; quindi, all'estremità sinistra è raffigurata la Crocifissione, con il Figlio dal volto dimostrativamente ruotato verso il Padre, mentre sulla destra, stranamente estraniata, è una testina alata di angelo. Benché il tema della Creazione dell'Uomo sia riprodotto secondo formule identiche anche nella chiesa di Spitakavor (1321) presso Vernashen, ove occupa il concio di chiave della calotta della cupola, attorniato dai quattro «Viventi» della visione profetica (Ezechiele, 1, 4 ss.), la più complessa figurazione di Noravank' cela altri reconditi messaggi, non ancora del tutto chiariti, anche a causa di un ragionevole dubbio di rimaneggiamento che la riguarda: se infatti la didascalia apposta alla sinistra dell'Eterno («Dio, l'Antico dei Giorni, creando Adamo ha rinnovato il cielo e la terra che Lo benedicono per sempre»), così disordinata in tanto rigore formale, dovesse confermarsi più tarda, il «vuoto» risultante — che già ora si avverte rispetto al «pieno» dell'estremità opposta e che avrebbe ulteriormente sbilanciato la composizione — potrebbe anche corrispondere a un'abrasione intenzionale di una parte del rilievo.

Comunque sia, non può esservi dubbio che le due lunette del *gavit'* di Noravank' fossero ideate secondo una concezione dogmatica unitaria e dunque realizzate contemporaneamente dal medesimo maestro, nonostante la diversità degli schemi compositivi adottati. E in effetti, a un'attenta analisi, risultano molti e tutti probanti i punti di convergenza fra le due opere: in

tured origin, correct in the proportions and naturalness of the poses and yet just a little exacerbated by the somewhat stiff trunks and the excessive opening of the Virgin's legs. Then, the artist's calligraphic intentions are openly revealed in his treatment of the background, which is not left free, like other examples, but is minutely decorated with elegant plant volutes and very fine twisted and knotted steles, with foliage and grape endings. Lastly, inside the church, on four sprandels at the impost of the tambour, there are four high-reliefs — probably executed on a design by Momik, but perhaps not all by the same hand, as can be seen from the overwhelming stylistic superiority of the figure of the Angel — representing, with fine plastic vigour, the four symbols of the Evangelists.

At this point, it would be useful to stress how the figured compositions cut out on a thick background of vegetal arabesques, as has been seen in the case of Areni, are not at all rare within the framework of Armenian decoration; indeed, one can list many precedents, above all from the 13th century: for instance, the relief with Daniel and the lions above a window of the Church of St. Step'anos at Aghdjots (1212-1217), the lunette of the portal of the church at Hovhannavank' (1216-1221), with the «sui generis» illustration of the parable of the wise and foolish Virgins (Matthew, 25, 1), certain «khatchk'ar» from the last twenty-five years of the century, such as the one of the «Amenap'rkitch» type (1279) from Djhingyol in the Ararat region that is now in Edjmiatzin, and so on, down to the more recent reliefs of the Church of Zindjirlu (1301), with the Madonna among the Angels on the lunette of the portal and the Everlasting in His majesty on the slab above. And yet none of these works has anything stylistically in common with our lunette by Momik which, on the other hand, does have close and immediate compositional and, in part, executive iconographical affinities with the representation of another lunette, the lower one in the «gavit'» of the Church of St. Karapet at Noravank'.

Until not many years ago, it was maintained that the building of the narthex, already rebuilt in 1261 by Smbat Orbelian, had been refashioned in 1321: the assumption was made on the basis of the date that Barkhudaryan (CIAr, III, 705) thought he could read above the entrance. It followed, obviously, that both the lunettes — the portal one and the upper window one — were by the hand of Momik to whom, by extension, the architectural work was also attributed. However, Avagyan has more recently brought discussion about the presumed refashioning and, above all, its author, to an end: he has shown that there is no indication whatever of any date above the architrave.

In any case, somehow connected with a broader reshaping of the «gavit'» or, more simply, co-ordinated within a limited reorganization of the frontage, the lower lunette can only be attributed to Momik's immediate circle and referred to about 1321, the date of the Areni finding. In fact, the similarities are so clear that a single model for both types is easily justifiable: indeed, the layout of the subject is identical, even with the semicircular-arc framing, outlined with the double «stalactite» arched lintel; the iconographical type of the Madonna with Child, formally set forward as it is with no determining alterations, is the same, apart from the minor variations in the attitudes and in the configuration of the faces, quite acceptable and natural within the framework of artistic experimentation.

On the other hand, and quite substantially, the semantic value of the representation — enriched with precise allusions to the Incarnation — changes, owing to the addition of the dove of the Holy Spirit on the head of the Madonna and on account of the inclusion, among the ornamental foliage, of the two busts of the Prophets on the sides, in one of which is definitely depicted the effigy of Isaiah as the prophet of the Virgin and Immanuel (Isaiah, 7, 14 et seq.). Then, this portrayal is to be taken in direct dialectic relationship with the theophanic composition on the lunette over the window, where — rendered partially explicit by the accompanying inscription, which could, however, be misleading — through symbolical, arcane references, the Creation of Man is illustrated, combined with an unusual, New Testament Trinity. In fact, on the slab — sculpted as an inflected arc just like the archivolt that surrounds it — there is a representation, in the centre, of the Everlasting, half-bust, bestowing blessing with His hand raised and a human head (Adam's?) in His left palm; in line between the two heads, then, is the dove of the Holy Spirit, in the background within a circular aureole; then, at the left side is the Crucifixion, with the Son with His face demonstratively turned towards the Father while, on the right, strangely alienated, is the winged head of an angel. Although the theme of the Creation of Man is reproduced according to identical formulae in the Church of Spitakavor at Vernashen as well (1321) — where it occupies the keystone of the spherical vault of the dome, surrounded by the «four living creatures» of the prophetic vision (Ezekiel, 1, 4 et seq.) — the more complex figuration of Noravank' conceals other messages that are not as yet clear, partly because of reasonable doubt about its refashioning: if, in fact, the caption to the left of the Everlasting («God, the Ancient of the Days, creating Adam, has renewed the heaven and the earth, which will bless Him for ever»), so unorderly among such formal rigour, should be of a later date, the resulting «void» — now felt with regard to the «fullness» of the opposite side and which would have further unbalanced the composition — might still be the result of some intentional abrasion of part of the relief.

Whatever the case, there can be no doubt that the two lunettes of the Noravank' «gavit'» were conceived according to one single dogmatic idea and, hence, were carried out at the same time by the same master, in spite of the different compositional schemes adopted. Indeed, after careful analysis, many points in common between the works become obvious: in the first place, from the point of view of technique and

style, the relief obtained by the progressive grading of the planes, the sense of rich, nuanced modelling, the calligraphic value given to the flowing lines of the design; then, from the figurative point of view, the striking identity in the rendering of certain by no means insignificant details, the drapings, for example — above all, between the course of the edges of the himation on the right shoulder of the Everlasting and that of the «maphorion» of the left leg of the Virgin — or in the characteristic bead-like treatment of the curls in the hair of the male figures; and then, from the strictly decorative point of view, the use of the same type of «stalactite» alveolar frieze, among the many in the Armenian ornamental repertory at the time, which crowns each lunette.
Finally, also normally attributed to Momik is the more emblematic work in the Noravank' monastery complex, the Church of St. Astvatzatzin, erected as a family mausoleum by Burt'el Orbelian, according to the elegant inscription embossed on the western façade (CIAr, III, 782): «By the will of God, I, the lord Burt'el, prince of princes, and my wife Vakhakh and my children Beshken and Ivanik, have built this temple with our legitimate substance». The year of the construction, on the other hand, is mentioned on the horizontal part of the cornice around the entrance to the burial chamber: 788 (= 1339). However, in this case, neither the architecture of the church nor its extraordinary plastic decoration can be referred directly to the work of Momik, on account of a whole series of unquestionable factors of a historical and stylistic type, which it would be well worth while to recount briefly.
Coming back, in the first place, to the inscription mentioning the date of construction, it should be noted that it is in relief — and not engraved — on the sculpted quoin of the panel, which makes one think it was done during the construction of the lower part of the church and not engraved later, during finishing work. Therefore, in 1339, work must still have been proceeding on the building and, considering its typological complexity, apart from the difficulty of the decoration work, it must have been far from completion. In that year, on the other hand, Momik must have been at least eighty years old — and probably incapable of following all the details of such a burdensome undertaking or, indeed, of taking a direct part in it — if not actually dead six years previously, as is quite credible. On the other hand, to judge by an autobiographical note that Sanjian attributes to Momik himself, he was probably hindered in his work as a scribe by serious problems with his sight, which may have improved in 1331 with, however, a presumable reduction of activity. Then, the fact that the architectural project and the conception of the ornamental parts are to refer to some artistic «school» that was already active around the prestigious figure of the elderly master and was later to become the depositary of his patrimony is quite another story, at present still impossible to solve with our current knowledge of the facts. What is certain is that, from the stylistic point of view, the formal conception and the decorative solutions of the Noravank' church are quite far — apart from the obvious typological disparity, of course — from the only building we definitely can attribute to Momik, the Church at Areni, in the same way as the artistic results of the sculptural figurations appear to be quite different to his own work.
As we know, the Noravank' church consists of one floor over another — the burial chamber on the lower floor and the chapel on the upper floor — following a very widespread layout in Armenian architecture that was not unknown either to the Georgian and Byzantine world: the solution adopted at Amaghu, however, reveals singular distribution analogies, above all with two other similar buildings of the 14th century, the Church of St. Astvatzatzin at Eghvard (1321) and the Church of St. Hovhannes at Kaputan (1349). Indeed, it is the Eghvard example that helps with the ideal reconstruction of the original configuration of the Noravank' church, which must have had an ample lantern on eight columns instead of the more traditional tambour crowing the second floor.
Nevertheless, these unchallengable architectural values of the building are embellished, decisively and absolutely, by the exquisite plastic decoration of the exterior, among the richest and most refined in Armenian art at any time: and it is by no means a simple question of the elegant articulations on the façades, where graceful blind arcades stand beside wider central cornices, or of the highly elaborate crosses forming the background on the tambours, or of the astonishing decorative intarsio work surrounding the upper portal, or even only of the two magnificent lunettes above the entrances to the two floors. In reality, each ribbing, each cornice, each frieze comes together into an overall structure in which even the purely functional parts — like the overstring steps with symmetrical stairs — are bent to an exuberant decorative logic that fully characterizes a baroque-like architectural trend of the period that can also be seen in the case of Eghvard and Spitakavor, but certainly not Areni.
As for the reliefs of the portal lunettes, which can be placed side by side with other sculptural features of the interior on account of stylistic affinity (the representations of the four symbols of the Evangelists on the vault of the lower chamber, the Christ with the Tetramorph on the background of the bowl-shaped vault of the same apse), they constitute an evocative, illustrative presence, devoid of the subtle, symbolic representations of the nearby «gavit'»: a Mother of God of the «Panachrantos» type between two Archangels, to the bottom, and a «Pantokrator» Christ between the Apostles Peter and Paul, at the top. In both cases, the iconography is of openly Byzantine tradition, as are the poses of the natural, relaxed figures, the careful, sensitive design, the highly emphasized relief, almost full relief, the efficient, varied plastic modelling: all these espressive characteristics recur in the works of the «Master of Spitakavor», whom Thierry had already connected with the later sculptures of Noravank', and quite correctly, too.

primo luogo, sotto l'aspetto tecnico e stilistico, il rilievo ottenuto attraverso una progressiva graduazione dei piani, il senso di un modellato ricco e sfumato, il valore calligrafico assegnato alle linee fluenti del disegno; quindi, sotto l'aspetto figurativo, l'identità lampante nella resa di alcuni particolari non insignificanti, ad esempio nei panneggi — soprattutto fra l'andamento dei bordi dell'*himation* sulla spalla destra dell'Eterno e quello del *maphorion* sulla gamba destra della Vergine — oppure nella caratteristica trattazione a «perline» dei riccioli dei capelli delle figure maschili; e inoltre, sotto l'aspetto strettamente decorativo, il ricorso allo stesso tipo di fregio alveolare a «stalattiti», tra i tanti del repertorio ornamentale armeno dell'epoca, che corona ciascuna lunetta.
Infine, sempre a Momik viene generalmente assegnata l'opera più emblematica del complesso monastico di Noravank', la chiesa dedicata all'Astvatzatzin, fatta innalzare come mausoleo di famiglia da Burt'el Orbelian, secondo quanto recita l'elegante iscrizione votiva sbalzata sul prospetto occidentale (CIAr, III, 782): «Per volontà di Dio, io il signor Burt'el principe dei principi e la mia sposa Vakhakh e i miei figli Beshken e Ivanik abbiamo costruito questo tempio con le nostre legittime sostanze». L'anno di costruzione, invece, è ricordato sul tratto orizzontale della cornice che inquadra l'accesso alla cella funeraria: 788 (= 1339). Tuttavia, in questo caso, non pare probabile che l'architettura della chiesa, né la sua straordinaria decorazione plastica possano riferirsi ad un intervento diretto di Momik per tutta una serie di insindacabili motivazioni di ordine storico e stilistico, che varrà la pena di enunciare brevemente.
Tornando in primo luogo alla scritta indicante la data dell'edificio, va notato come essa risulti rilevata — e non incisa — sul concio sagomato del riquadro, ciò che induce a ritenerla eseguita già durante la costruzione della parte inferiore della chiesa e non intagliata in seguito, all'atto della sua ultimazione. Dunque, nel 1339, la fabbrica doveva essere ancora in lavorazione e, consideratane la complessità tipologica oltre che l'impegno decorativo, ben lontana dalla sua conclusione. In quell'anno, per contro, Momik doveva essere quasi ottuagenario — e probabilmente inabile a seguire nei dettagli un'impresa così onerosa e, tanto meno, a porvi mano direttamente — se non addirittura già morto da sei anni. D'altro canto, a giudicare da un'annotazione autobiografica attribuita dal Sanjian proprio a Momik, questi sarebbe stato impedito nel suo lavoro di amanuense da seri disturbi alla vista, dai quali si sarebbe però ripreso nel 1331, tuttavia con una presumibile riduzione dell'attività. Che poi il progetto architettonico e l'ideazione delle parti ornamentali debbano riferirsi a un'eventuale «scuola» artistica già gravitante attorno alla prestigiosa figura dell'anziano maestro e in seguito depositaria della sua eredità, è tutt'altra questione, ancora insolubile allo stato attuale delle conoscenze e degli studi. Certo è che, sotto l'aspetto stilistico, la concezione formale e le soluzioni decorative della chiesa di Noravank' risultano alquanto lontane — e ciò, beninteso, al di là dell'ovvia disparità tipologica — dall'unico edificio noto di Momik, cioè la chiesa di Areni, così come assai divergenti dalla sua produzione nota appaiono gli esiti artistici delle figurazioni scultoree.
Com'è noto, la chiesa di Noravank' si sviluppa su due piani sovrapposti — camera sepolcrale al piano inferiore e cappella al superiore — secondo uno schema ampiamente collaudato in ambito armeno e peraltro non ignoto neppure al mondo georgiano e bizantino: la soluzione adottata ad Amaghu, comunque, presenta singolari analogie distributive soprattutto con altri due edifici consimili del XIV secolo, la chiesa dell'Astvatzatzin di Eghvard (1321) e quella di Surb Hovhannes presso Kaputan (1349). Ed anzi, proprio l'esempio di Eghvard aiuta a ricostruire idealmente la configurazione primitiva della chiesa di Noravank', che doveva essa pure recare in origine, a coronamento del secondo piano, un'ampia lanterna su otto colonne in sostituzione del più tradizionale tamburo.
È ancora da notare che i pur incontestabili valori propriamente architettonici dell'edificio sono impreziositi in maniera determinante e assoluta dalla squisita decorazione plastica dell'esterno, fra le più doviziose e raffinate che l'arte armena possa annoverare in ogni tempo: né si tratta semplicemente delle elegantissime scansioni sui prospetti, ove slanciate arcatelle cieche si affiancano a più ampie incorniciature centrali, né delle elaboratissime croci che campeggiano sui timpani, né degli stupefacenti intagli ornamentali che inquadrano il portale superiore, e neppure soltanto delle due magnifiche lunette collocate sopra gli ingressi ai due piani. In realtà, ogni membratura, ogni cornice, ogni fregio concorre in una tessitura generale dove perfino gli elementi strettamente funzionali — come la scaletta a sbalzo con rampe simmetriche — sono piegati a un'esuberante logica decorativa, che ben caratterizza un filone architettonico baroccheggiante del periodo, avvertibile anche nel caso di Eghvard o di Spitakavor, ma non certo di Areni.
Quanto ai rilievi delle lunette dei portali, cui vanno senz'altro accomunati per affinità stilistiche altri inserti scultorei dell'interno (le rappresentazioni dei quattro simboli degli Evangelisti sulla volta della camera inferiore, la colomba dello Spirito Santo sopra la finestra absidale nella cappella superiore e, alquanto rovinato, il Cristo col Tetramorfo sul fondo del catino della stessa abside), essi costituiscono una presenza evocativa e illustrativa, privata dei sottili risvolti simbolici delle figurazioni del vicino *gavit'*: una Madre di Dio del tipo *Panachrantos* fra due Arcangeli, in basso, un Cristo *Pantokrator* fra gli Apostoli Pietro e Paolo, in alto. In entrambi i casi, l'iconografia pare più legata alla tradizione bizantina, così come le positure delle figure sciolte e naturali, il disegno sensibile e accurato, il rilievo marcatissimo, quasi spiccato a tutto tondo, il modellato plastico efficace e variegato, tutte caratteristiche espressive, queste, ricorrenti nelle opere del «Maestro di Spitakavor», cui già il Thierry aveva giustamente collegato le più tarde sculture di Noravank'.

Breve cronologia storica
Brief chronological history

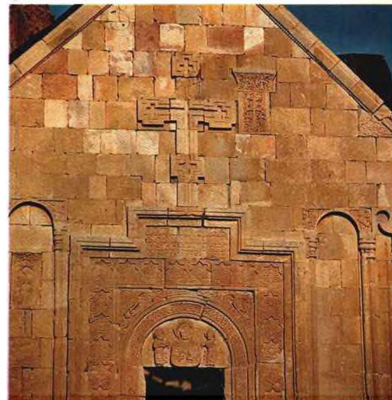
a cura di / by
Murad Hasrat'yan

Fino al IX secolo / Secondo lo storico Step'anos Orbelian sul luogo poi occupato dal monastero sorgeva una chiesa dedicata a S. P'okas.
800-900 / Costruzione di una chiesa della quale le fonti storiche tramandano la denominazione di S. Karapet o Svag o Khoradzor Anapat (eremo). Successivamente, nel 1221, il nome verrà trasformato in Noravank' (nor = nuovo, vank' = monastero).
989 / L'amanuense Hovhannes copia un Vangelo per il prete Step'anos. Si tratta del cosiddetto Vangelo di Edjmiatzin, che contiene alcuni fogli miniati, di età anteriore, che sono fra le più antiche e famose testimonianze dell'arte della miniatura armena.
1105 / Il vescovo Hovhannes, abate del monastero di Vahanavank', trasferendosi a Noravank', contribuisce a costituire il primo nucleo di monaci di quel monastero, ove giungerà in seguito il principe Hamtum, suo fratello, che ne appoggerà lo sviluppo. Il monastero diverrà ricco e otterrà la proprietà delle due fortezze di Anapat e Hraseka e dodici tenute agricole.
1154 / Muore il vescovo Hovhannes e viene sepolto nel monastero. Secondo lo storico Step'anos Orbelian, questi aveva fondato una chiesa e gli edifici annessi. Di tutto il complesso oggi non rimane alcuna traccia.
1168 / Muore il vescovo Grigoris di Siunik' e viene sepolto nel monastero.
1170 / Il vescovo Step'anos, figlio del vescovo Grigoris, si stabilisce in Noravank', scegliendola come sede del vescovato. Egli otterrà dal sultano mongolo Yelkduz, come dono al monastero, la vallata di Agarak, la fortezza di Anapat e la liberazione dal pagamento delle imposte sui beni ecclesiastici.
1201 / Questa data è incisa su un *khatchk'ar* posto all'ingresso meridionale della chiesa di S. Karapet.
1216 / Muore il vescovo Step'anos e viene sepolto nel monastero. Il suo successore, padre Sargis, ripartisce i beni di questo monastero con quello di Tat'ev.
1216-1221 / Il principe Liparit Orbelian e il vescovo Sargis costruiscono nel monastero una chiesa che le fonti storiche ricorderanno con il nome di S. Step'anos Nakhavka (protomartire).
1221 / Il vescovo Sargis, nipote dell'arcivescovo Step'anos, costruisce la chiesa di S. Karapet, destinata ad essere la cappella funebre della famiglia. Secondo Step'anos Orbelian la chiesa fu costruita per ordine di Liparit Orbelian, capostipite della dinastia. L'edificazione, durata sette anni, terminò nel 1228. Un *khatchk'ar*, posto sul muro occidentale del *gavit'*, è dedicato a Nazar e Nazlu.
1222 / Un ricordo di Vasak, morto prematuramente, è inciso su un *khatchk'ar* che si trova sul muro meridionale del *gavit'*.
1223 / Consacrazione della chiesa di S. Step'anos. Per l'occasione il principe Bupak donerà al monastero il villaggio di Aghberis.
1223-1261 / Costruzione di un *gavit'* nel monastero.
XIII secolo / Khat'un, figlia di Khalkhaishah, dona al monastero 300 monete d'argento e un frutteto.
1232 / Un certo Gorg fa varie donazioni al monastero.
1240 / Questa data si trova su un *khatchk'ar* all'interno del *gavit'*.
1256 / Un certo Shatluys dona al monastero un frutteto.
1260 / Muore il vescovo Ter-Step'an di Siunik' e viene sepolto nel *gavit'* del monastero.
1261 / Il principe Smbat Orbelian restaura il *gavit'* del monastero, forse con l'aiuto del vescovo Sargis. Sui muri del *gavit'* ci sono due epigrafi che portano le date 1232 e 1256. Ciò dimostra che sul posto esisteva un altro edificio, le cui pietre sono state reimpiegate per il *gavit'*. In questa stessa data il principe Smbat dona al monastero vari beni per la salvezza dell'anima del principe Burt'el, suo fratello. Vicino al *khatchk'ar* del *gavit'* ne esiste un altro eretto alla memoria di Burt'el, figlio di Elikum, nipote di Liparit. Un altro *khatchk'ar* ricorda Burt'el, figlio del «principe dei principi» Smbat.
1270-1290 / È la data posta su un *khatchk'ar* che si trova all'interno del refettorio-albergo, oggi parzialmente crollato.
1271 / In un'iscrizione di Noravank' si ricorda il nome di *hovatun*, come di un edificio di destinazione ignota.
Prima del 1273 / Da un'epigrafe risulta che il «principe dei principi» Smbat dona al monastero terre e frutteti.
1273 / Muore il re Smbat, fratello maggiore del principe Tarsayidch, e viene sepolto nel monastero.
1273-1290 / Il vescovo Sargis costruisce un albergo nei dintorni del monastero, e gli fa varie donazioni affinché, con il ricavato, vengano rifocillati i pellegrini.
1275 / Il principe Tarsayidch costruisce una cappella funebre per il fratello Smbat, e l'edificio, opera dell'architetto Siranes, conterrà in seguito tutte le tombe di famiglia.
1277 / Viene eretto un *khatchk'ar* sulla tomba del principe Mahevan, figlio del re di Siunik' Senek'erim.
1285 / Kukor erige dei *khatchk'ar* sulle tombe del fratello Palka e della madre Aspi.
1287 / Step'anos Orbelian diviene metropolita di Siunik'. Egli è uno dei più prestigiosi uomini di cultura e di politica del medioevo armeno. Lascerà varie opere di poesia e saggi storici. Riuscirà a unificare i monasteri di Tat'ev e Noravank'.

Before the 9th century / According to the historian Step'anos Orbelian, a church dedicated to St. P'okas stands on the monastery site.
800-900 / A church is built: sources call it St. Karapet's or the Church of Svag or Khoradzor. The name will later be transformed into Noravank' (nor = new, vank' = monastery), in 1221.
989 / Hovhannes the scribe copies a Gospel for the priest Step'anos. It is the so-called Gospel of Edjmiatzin that contains some miniated pages of an earlier date which are some of the oldest and most famous examples of Armenian miniature art.
1105 / Bishop Hovhannes, abbot of the monastery of Vahanavank' moves to Noravank' and helps to found the first nucleus of monks at the monastery. His brother, Prince Hamtum, then comes to the monastery and helps to develop it. The monastery is to become rich: it will own the two fortresses of Anapat and Hraseka, along with twelve farms.
1154 / Bishop Hovhannes dies and is buried in the monastery. According to the historian Step'anos Orbelian, this bishop had founded a church and connected buildings; there is no trace of this complex left today.
1168 / Bishop Grigoris of Siunik' dies and is buried in the monastery.
1170 / Bishop Step'anos, son of Bishop Grigoris, settles in Noravank', choosing it as the seat of the bishopric. He is to obtain the Valley of Agarak and the fortress of Anapat as donations to the monastery from the Mongol Sultan Yelkduz, along with exemption from taxes on church property.
1201 / This date is found on a «khatchk'ar» at the southern entrance of the Church of St. Karapet.
1216 / Bishop Step'anos dies and is buried in the monastery. Father Sargis, his successor, shares the monastery's properties with Tat'ev.
1216-1221 / Prince Liparit Orbelian and Bishop Sargis build a church in the monastery: sources refer to it as the Church of St. Step'anos Nakhavka (the protomartyr).
1221 / Bishop Sargis, grandson of Archbishop Step'anos, builds the Church of St. Karapet as the burial chapel for the family. According to the historian Step'anos Orbelian, the church was built by the will of Liparit Orbelian, founder of the dynasty, and building work lasted seven years, ending in 1228. A «khatchk'ar» in the west wall of the «gavit'» is dedicated to Nazar and Nazlu.
1222 / A memorial to Vasak, who died a premature death, is inscribed on a «khatchk'ar» on the south wall of the «gavit'».
1223 / The Church of St. Step'anos is consacrated and Prince Bupak donates the village of Aghberis to the monastery to commemorate the occasion.
1223-1261 / A «gavit'» is built in the monastery.
13th century / Khat'un, daughter of Khalkhaishah, donates 300 pieces of silver and an orchard to the monastery.
1232 / A certain Gorg makes various donations to the monastery.
1240 / This date is on a «khatchk'ar» inside the «gavit'».
1256 / A certain Shatluys donates an orchard to the monastery.
1260 / Bishop Ter-Step'an of Siunik' dies and is buried in the monastery's «gavit'».
1261 / Prince Smbat Orbelian restores the monastery's «gavit'», perhaps with the aid of Bishop Sargis. There are two inscriptions on the «gavit'» walls bearing the dates 1232 and 1256: this indicates that there was previously another building on the site, and its stones were used for the «gavit'». In this same year, Prince Smbat donates various goods to the monastery for the salvation of the soul of his brother, Prince Burt'el. Near the «khatchk'ar» in the «gavit'» there is another, erected in memory of Burt'el, son of Elikum, grandson of Liparit. Another «khatchk'ar» recalls Burt'el, son of the «prince of princes» Smbat.
1270-1290 / This is the date on a «khatchk'ar» inside the refectory-hospice that has now partly collapsed.
1271 / A Noravank' inscription mentions the name «hovatun» as being a building of unknown purpose.
Before 1273 / An inscription reveals that the «prince of princes» Smbat has donated lands and orchards to the monastery.
1273 / King Smbat dies: he was the elder brother of Prince Tarsayidch and is buried in the monastery.
1273-1290 / Bishop Sargis builds a hospice close to the monastery and donates various goods to it: the proceeds are used to provide pilgrims with food and drink.
1275 / Prince Tarsayidch builds a burial chapel for his brother Smbat and the building, the work of the architect Siranes, will subsequently house all the family tombs.
1277 / A «khatchk'ar» is erected on the tomb of Prince Mahevan, son of Senek'erim, King of Siunik'.
1285 / Kukor erects «khatchk'ar» on the tombs of his brother Palka and his mother Aspi.
1287 / Step'anos Orbelian becomes metropolitan of Siunik'. He is one of the most prestigious men of culture and politics in medieval Armenia. He is to leave numerous works of poetry and essays on history. He finally succeeds in uniting the monasteries of Tat'ev and Noravank'.

2nd half of 13th century / A bridge is built to connect the monastery with the region.
1290 / An inscription mentioning the death of the «prince of princes» Tarsayidch can be seen at the east entrance to the chapel.
1291 / Amira, grandson of Djurdj, buys an orchard for 4,000 pieces of silver and donates it to the monastery.
1292 / The architect-scribe Momik transcribes a beautiful Gospel for the brothers Hovhannes and T'adeos. Princess Mina Khat'un, daughter of King Djalal of the Aghuank' and wife of Tarsayidch, donates many goods to the monastery.
1298 / Ter Sargis, bishop of Siunik', dies and is buried in the monastery. Step'anos, bishop of Siunik' and son of the «prince of princes» Tarsayidch, makes an important donation to the monastery. Princess Mina Khat'un is buried in the monastery.
1299 / In the monastery of Noravank', metropolitan and historian Step'anos Orbelian finishes his great work entitled «Patmut'iun nahangin Sisakan» (History of the region of Siunik').
1300 / Prince Elikum dies and is buried in the monastery, in the Chapel of St. Grigor; the tomb of the prince, son of Tarsayidch, bears a human representation with a lion's tail and paws: these characteristics were attributed to him for his courage in war. Step'anos Orbelian finishes his poem «Oghb i kat'oghike».
1302 / The architect-scribe Momik writes and miniates a Gospel for Step'anos Orbelian.
1303 / Metropolitan Step'anos Orbelian dies and is buried in the monastery. Sandjar, son of Tankarghul, donates an orchard to the monastery on the birth of his son.
1303-1324 / The abbot of the monastery is Hovhannes-Orbel, nephew of Prince Liparit. By his will, the architect Momik is to build the Church of St. Astvatzatzin at Areni. Also by his will, numerous codices are written in manuscript.
1304 / Momik erects a «khatchk'ar» to the memory of metropolitan Step'anos Orbelian.
1305 / An inscription on his tomb mentions the death of Bishop Grigor of Siunik'.
1307 / Momik and Poghos «vardapet» write and miniate a Gospel.
1308 / T'amt'a Khat'un erects a beautiful «khatchk'ar» made by the architect Momik.
1312 / T'amt'a Khat'un, mother of Prince Burt'el, is buried in the chapel of King Smbat. Grigor, nephew of Prince Dop, donates various orchards to the monastery.
1318 / Bughta, brother of Burt'el, is buried in the chapel of King Smbat and a «khatchk'ar» is erected in his memory.
1320 or 1322 / The priest Sargis, nephew of Archbishop Step'anos of Siunik', builds the church of Noravank'.
1324 / Hovhannes-Orbel, metropolitan of Siunik' dies and is buried in the monastery.
1324-1331 / Step'anos Tarsayidch Orbelian becomes abbot of the monastery. A student of chief vardapet Esayi Ntchetsi of the University of Gladzor, he is to build the Zorats church in the region of Eghegis (now Alayaz).
1331-1339 / Prince Burt'el, as is mentioned in the inscription on the west entrance, builds the Church of St. Astvatzatzin, the so-called «Burt'elashen», in the monastery.
1333 / The architect-sculptor-painter Momik dies and is buried in the monastery. The scribe Kiuron re-copies a manuscript by order of Grigoris.
1345 / Gontse, daughter of Paron Khosrovik, donates the Khangah orchard to the monastery for the salvation of the soul of Amad.
15th century / The architectural model of the two-storey funerary chapel spreads throughout Siunik' and all monasteries build chapels of the same type.
1451 / A «Mashtots» (Ritual) is re-copied.
1476 / The scribe Poghos re-copies a Gospel.
1486 / Davit' Darbin erects a «khatchk'ar» in the monastery to the memory of T'ukhik.
1569 / Bishop Eghishe erects a «khatchk'ar» to the memory of his uncle, Bishop Arak'el.
1628 / T'uma Abegha writes a Gospel in the monastery.
1600-1700 / Fortified walls, a hospice and various other buildings are constructed in the monastery.
1755 / A battle is fought between Hadji Pasha, who has taken over the monastery, and the armies of Isa Ashag.
1813 / The Persian King, Shah Fatali, hands the monastery over to Petros Bek Orbelian and orders that the proceeds from the village of Amaghu be given to the monastery for its running and maintenance.
1840 / An earthquake damages the monastery, which is henceforth abandoned for ever.
1948-1949 / The Committee for the Conservation of Monuments in Soviet Armenia begins restoration work on the monastery. A. Balasanyan draws up the projects.
1982-1983 / Consolidation, restoration and excavation works in the monastery begin.

Seconda metà del XIII secolo / Viene costruito un ponte che collega il monastero con la regione.
1290 / All'ingresso occidentale della cappella si trova l'iscrizione riguardante la morte del «principe dei principi» Tarsayidch.
1291 / Amira, nipote di Djurdj, acquista un frutteto per 4.000 denari d'argento e lo dona al monastero.
1292 / L'amanuense-architetto Momik trascrive un bellissimo Vangelo per i fratelli Hovhannes e T'adeos. La principessa Mina Khat'un, figlia di Djalal, re degli Aghuank', e consorte di Tarsayidch, dona molti beni al monastero.
1298 / Muore il vescovo di Siunik' Ter Sargis e viene sepolto nel monastero. Step'anos, vescovo di Siunik' e figlio del «principe dei principi» Tarsayidch, fa una ricca donazione al monastero. Viene sepolta nel monastero la principessa Mina Khat'un.
1299 / Il metropolita e storico Step'anos Orbelian termina nel monastero di Noravank' la sua grandiosa opera «Patmut'iun nahangin Sisakan» (Storia della regione di Siunik').
1300 / Muore il principe Elikum e viene sepolto nella cappella di S. Grigor, nel monastero. La tomba del principe Elikum, figlio di Tarsayidch, presenta una raffigurazione umana con coda e zampe di leone: caratteristiche, queste, attribuite al principe per il coraggio dimostrato in guerra. Step'anos Orbelian termina il poema «Oghb i kat'oghike».
1302 / L'architetto e amanuense Momik, per volontà di Step'anos Orbelian, copia un Vangelo e lo correda di miniature.
1303 / Muore il metropolita Step'anos Orbelian e viene sepolto nel monastero. Sandjar, figlio di Tankarghul, dona al monastero un frutteto per la nascita del figlio.
1303-1324 / Il monastero ha come abate il nipote del principe Liparit, vescovo Hovhannes-Orbel. Per sua volontà l'architetto Momik costruirà la chiesa di S. Astvatzatzin di Areni e verranno manoscritti numerosi codici.
1304 / Momik erige un *khatchk'ar* in memoria del metropolita Step'anos Orbelian.
1305 / Muore il vescovo Grigor di Siunik', come risulta dall'iscrizione posta sulla sua tomba.
1307 / Momik e Poghos Vardapet copiano un Vangelo e lo corredano di miniature.
1308 / T'amt'a Khat'un fa erigere un bellissimo *khatchk'ar*, opera dell'architetto Momik.
1312 / T'amt'a Khat'un, madre del principe Burt'el, viene sepolta nella cappella del re Smbat. Grigor, nipote del principe Dop, dona vari frutteti al monastero.
1318 / Bughta, fratello di Burt'el, viene sepolto nella cappella del re Smbat e alla sua memoria viene eretto un *khatchk'ar*.
1320 o 1322 / Il prete Sargis, nipote dell'arcivescovo Step'anos di Siunik', costruisce la chiesa di Noravank'.
1324 / Muore il metropolita di Siunik', Hovhannes-Orbel, ed è sepolto nel monastero.
1324-1331 / Diviene abate del monastero Step'anos Tarsayidch Orbelian. Egli, allievo del gran dottore Esayi Ntchetsi, dell'Università di Gladzor, costruirà la chiesa di Zorats nella località di Eghegis (oggi Alayaz).
1331-1339 / Il principe Burt'el costruisce nel monastero la chiesa di S. Astvatzatzin, detta «Burt'elashen», come risulta dall'epigrafe posta sull'ingresso occidentale.
1333 / Muore l'architetto, scultore e pittore Momik e viene sepolto nel monastero. L'amanuense Kiuron copia un manoscritto per ordine di Grigoris.
1345 / Gontse, figlia di Paron Khosrovik, dona al monastero il frutteto di Khangah per la salvezza dell'anima di Amad.
XV secolo / Il modello architettonico della cappella funeraria a due piani si diffonde nella regione di Siunik' e cappelle tombali di questo tipo si costruiscono presso tutti i monasteri.
1451 / Padre Barsegh copia un *Mashtots* (Rituale).
1476 / L'amanuense Poghos copia un Vangelo.
1486 / Davit' Darbin erige nel monastero un *khatchk'ar* in memoria di T'ukhik.
1569 / Il vescovo Eghishe erige un *khatchk'ar* in memoria dello zio, il vescovo Arak'el.
1628 / T'uma Abegha ricopia un Vangelo.
1600-1700 / Vengono costruite le mura di cinta e le mura difensive, un albergo e vari edifici ausiliari nel monastero.
1755 / Battaglia tra Hadji Pascià, che si era insediato nel monastero, e le armate di Isa Ashag.
1813 / Il re persiano Fatalishah consegna il monastero al principe Petros Bek Orbelian e ordina che i proventi del villaggio di Amaghu vengano consegnati al monastero per le sue spese di gestione.
1840 / Un terremoto danneggia il monastero, causandone l'abbandono definitivo.
1948-1949 / Il Comitato di conservazione dei monumenti dell'Armenia Sovietica inizia le prime opere di restauro nel monastero, su progetti di A. Balasanyan.
1982-1983 / Inizio dei lavori di consolidamento e di vari restauri e scavi nel monastero.



8. Cappella di S. Astvatzatzin.
Prospetto ovest.
The St. Astvatzatzin chapel.
West façade.

9. Cappella di S. Astvatzatzin. Prospetto nord.
The St. Astvatzatzin chapel. North façade.

Bibliografia / Bibliography

a cura di / by
Murad Hasrat'yan

Fonti storiche / Historical sources

HAKOBYAN V., *Manr zhamanakagrut'iunner, 13-18-rd dd.* (Cronache minori, XIII-XVIII sec.), vol. II, Erevan 1956, p. 490.
HAKOBYAN V., HOVHANNISYAN A., *Hayeren dzeragreri XVII dari hishatakaranner (1621-1640 t't'.)* (Colofoni dei mss. armeni del XVII sec., 1621-1640), vol. II, Erevan 1978, p. 296.
K'IURDIAN H., *Dardzial T'oros Taronetsi (1284-1346)* (Di nuovo T'oros Taronetsi, 1284-1346), «Bazmavep», Venezia 1947, 9-10, pp. 216-217.
KHATCHIKYAN L., *XIV dari hayeren dzeragreri hishatakaranner* (Colofoni dei mss. armeni del XIV sec.), Erevan 1950, pp. 150, 231.
KHATCHIKYAN L., *XV dari hayeren dzeragreri hishatakaranner (1401-1450 t't'.)* (Colofoni dei mss. armeni del XV sec., 1401-1450), parte I, Erevan 1955, p. 163.
KHATCHIKYAN L., *XV dari hayeren dzeragreri hishatakaranner (1481-1500 t't'.)* (Colofoni dei mss. armeni del XV sec., 1481-1500), parte III, Erevan 1967, pp. 85, 420.
ORBELIAN ST., *Patmut'iun nahangin Sisakan* (Storia della regione di Siunik'), Tiflis 1911, pp. 337, 342-344, 346, 351-352, 354-360, 397-398, 404, 415, 420, 427, 429-430, 480, 489-490.
OSKIAN H., *Tsutsak dzeragrats or i «Handes Amsoriay»* (Catalogo dei mss. pubblicati in Handes Amsoriay), Vienna 1976, p. 13.
SANJIAN A. K., *A Catalogue of Medieval Armenian Manuscripts in the United States*, Los Angeles 1976, pp. 85-89.
Tsutsak dzeragrats Mashtotsi anvan Matenadarani (Catalogo dei mss. della Biblioteca Mashtots), vol. I, Erevan 1965, pp. 790, 888; vol. II, Erevan 1970, pp. 427, 830.
ZARIAN A., *L'Università di Gladzor*, in «Ricerca sull'Architettura Armena», 10, Fonti, I, Milano 1975, pp. 1-7.

Iscrizioni / Inscriptions

AVAGYAN S., *Barak'nnut'iunner vimakan ardzanagrut'iunnerum* (Ricerche lessicali epigrafiche), «Lraber», Erevan 1971, 4, pp. 54-57.
AVAGYAN S., *Noravank'i gavt'i baravori ardzanagrut'iunë* (L'iscrizione della lunetta del gavit' di Noravank'), «Lraber», Erevan 1975, 8, pp. 106-113.
AVAGYAN S., *Vimakan ardzanagrut'iunneri barak'nnut'iun* (Ricerche lessicali nelle epigrafi), Erevan 1978, p. 275.
DJALALIANTS S., *Dchanaparhordut'iun i Metzn Hayastan* (Viaggio nell'Armenia Maggiore), parte II, Tiflis 1853, pp. 170-190.
Divan hay vimagrut'ian (Corpus Inscriptionum Armenicarum = CIAr), III, Erevan 1967, pp. 209-246.
GHAFADARYAN K., *Avani erklezvian tzatzkagir ardzanagrut'iunë* (L'iscrizione crittografica bilingue di Avan), Erevan 1945, p. 12.
HOVSEP'IAN G., *K'artez hay hnagrut'ian* (Carta dell'Armenia storica), «Shoghakat'», I. I, Vagharshapat 1913, p. 183.
HOVSEP'IAN G., *Grtchut'ian arvestë* (L'arte della scrittura), parte III, Vagharshapat 1913, p. 17.
K'ADJBERUNI, *Dchanaparhordakan nkatoghut'iunk'* (Note di viaggio), «Ayrarat», Vagharshapat 1890, pp. 34-46, 265-272, 328-337, 386-406, 683-693.
KHATCHATRIAN A., *Inscriptions et histoire des églises arméniennes*, in «Ricerca sull'Architettura Armena», 8, Milano 1974, pp. 14-15.
KOSTANIANTS K., *Vimakan Taregir* (Annuario epigrafico), S. Peterburg 1913, p. 67.
LALAYAN E., *Vayots-Dzor, nshanavor vank'er* (Monasteri famosi del Vajots-Dzor), «Agagrakan Handes», I. 26, Tiflis 1916, pp. 26-61.
SAGHUMYAN S., *Hamarotagrut'iunë hay vimagrut'yan medj* (Le abbreviazioni nell'epigrafia armena), «Lraber», Erevan 1978, 4, p. 71.
SYSOEV V. M., *Materialy po archeologii Kavkaza* (Materiali per lo studio dell'archeologia del Caucaso), XIII, Moskva 1916, pp. 161-196.

Geografia storica / Geographical history

ALISHAN GH., *Teghagir Hayots Metzats* (Topografia dell'Armenia Maggiore), Venezia 1853, p. 79.
ASLANYAN A., GRGYARYAN H., *Haykakan SSH ashkharhagrakan anunneri hamarot bararan* (Piccolo vocabolario dei nomi geografici della RSS di Armenia), Erevan 1981, p. 147.
HAKOBYAN T'., *Urvagtzer Hayastani patmakan ashkharhagrut'ian* (Profilo di geografia storica dell'Armenia), Erevan 1960, p. 213.
HAKOBYAN T'., *Hayastani patmakan ashkharhagrut'iun* (Geografia storica dell'Armenia), Erevan 1968, pp. 208, 216.



INDCHIDCHIAN GH., *Storagrut'iun hin Hayastaniayts, Metz Hayk'* (Descrizione dell'Armenia antica: l'Armenia Maggiore), Venezia 1822, pp. 158-160.
INDCHIDCHIAN GH., *Hnakhosut'iun ashkharhagrakan Hayastaniayts ashkharhi* (Geografia storica dell'Armenia), vol. II, Venezia 1835, p. 295.
KHATCHATRYAN A., *Vayots-Dzori mi shark' patmakan bnakavayreri teghadrut'ian masin* (Circa alcuni siti storici del Vayots-Dzor), «Patmabanasirakan Handes», Erevan 1974, 4, p. 110.

Cultura e storia / Culture and history

ABRAHAMYAN A., *Gladzori hamalsaranë* (L'università di Gladzor), Erevan 1983, pp. 45-47.
ALISHAN GH., *Sisakan*, Venezia 1893, pp. 184-203.
AMADUNI P. G., *Monachesimo. Studio storico-canonico e fonti canoniche*, Venezia 1940, pp. 152-158, 169, 182.
ARAK'ELYAN A., *Hay zhoghovrdi mtavor mshakuyt'i zargatsman patmut'iun* (Storia del progresso culturale del popolo armeno), Erevan 1959, p. 47.
ARAK'ELYAN B., *K'aghak'nerë ev arhestnerë Hayastanum IX-XIII darerum* (Le città e l'artigianato in Armenia nei secc. IX-XIII), vol. II, Erevan 1964, pp. 50-51, 55.
BABAYAN L., *Aknarker midjnadarian Hayastani patmut'iunits* (Compendio di storia armena medievale), Erevan 1966, p. 75.
DCHEVAHIRDCHIAN S., *Hayuhin haykakan dchartarapetut'ian aradj* (La donna armena davanti all'architettura), «Shirak», 1974, 8, p. 39.
EGHIAZARYAN H., *Amaghu Noravank'*, «Edjmiatzin», 1972, 1, pp. 39-44; 2, pp. 33-43.
GAREGIN I Kat'., *Tarsayidch Orbeliani ev Mina Khat'uni serundë* (La discendenza di Tarsayidch Orbelian e Mina Khat'un), Antilias 1948, pp. 4-5.
GHANALANYAN A., *Avandapatum*, Erevan 1969, p. 228.
GRIGORYAN G., *Dramakan haraberut'iunneri zargatsumë Siunik'um ev St. Orbeliani harkatsutsaki khndirë* (Lo sviluppo della circolazione monetaria nel Siunik' e la questione della lista delle imposte di St. Orbelian), «Lraber», Erevan 1966, 2, p. 50.
GRIGORYAN G., *Siunik'i vanakan kalvatzatirut'iunë IX-XIII darerum* (Le proprietà monastiche nel Siunik' nei secc. IX-XIII), Erevan 1973, pp. 56-57, 61, 81-83, 103-106.
GRIGORYAN G., *Siunik'n Orbelianneri orok'* (Il



10. Modellino di una chiesa
The scale model of a church.

Siunik' al tempo degli Orbelian), Erevan 1981, pp. 127-133, 185-193.
HAKOBYAN S., *Hay giughatsiut'ian patmut'iun* (Storia della classe contadina armena), vol. II, Erevan 1964, pp. 147-152.
HAKOBYAN T'., MELIK'-BAKHSHYAN S., *Step'anos Orbelian*, Erevan 1960, pp. 7-8, 22, 25-26, 29, 69.
HOVHANNISYAN A., *Drvagner hay azatagrakan mtk'i patmut'iunits* (Capitoli della storia del pensiero del movimento di liberazione armeno), l. I, Erevan 1957, pp. 315-316, 323-324, 408.
HOVSEP'IAN G., *Khaghbakiank' kam Proshiank' Hayots patmut'ian medj* (I Khaghbakiank' o Proshiank' nella storia armena), parte II, Jerusalem 1944, pp. 34, 163, 240.
HOVSEP'YAN G., *Niut'er ev usumnasirut'iunner hay arvesti patmut'ian* (Materiali e studi di storia dell'arte armena), vol. I, Erevan 1983, pp. 79, 81, 118.
K'ADJBERUNI K'., *Dchanaparhordakan nkatoghut'iunk'* (Note di viaggio), «Ayrarat», 1889, pp. 654-660.
KHANZADYAN S., *Hayrenapatum*, l. I, Erevan 1980, pp. 78, 125.
KHATCHIKYAN L., *Siuniats Orbelianneri Burt'elian dchiughë* (Il ramo Burt'elian degli Orbelian di Siunik'), «Banber Matenadarani», n. 9, Erevan 1969, p. 126.
KOSTANIANTS K., *Hayots vank'erë. Hamarot tesut'iun* (Monasteri armeni: breve rassegna), Moskva 1886, p. 29.
MANANDYAN H., *K'nnakan tesut'iun hay zhoghovrdi patmut'ian* (Rassegna critica della storia armena), vol. III, Erevan 1951, p. 213.
MELIK'-BAKHSHYAN S., *Hayots patmut'ian aghbiuragitut'iun* (La conoscenza delle fonti della storia armena), Erevan 1979, pp. 194, 196, 291.
MKRTCHYAN H., *Novelner ev aknarker* (Novelle e note), Erevan 1947, pp. 81-84.
ORMANYAN M., *Azgapatum*, vol. II, Beirut 1960, pp. 1701-1706.
OVSEPJAN G., *Potomstvo Tarsaiča Orbeljana i Mina Chatuny*, «Christianskij Vostok», S. Peterburg 1913, t. 2, p. 220.
PAPAZJAN A., *Agrarnye otnošenija v Vostočnoj Armenii v XVI-XVII vekach*, Erevan 1972, p. 65.
SAHAKYAN T., *Siunik' XIII-XV-rd darerum* (La regione di Siunik' nei secc. XIII-XV), Erevan 1973, pp. 55-56.
TCHAMTCHIAN M., *Patmut'iun Hayots* (Storia armena), vol. III, Venezia 1786, p. 284.
ULUBABYAN B., *Khatcheni ishkhanut'iunë X-XVI darerum* (Il principato di Khatchen nei secc. X-XVI), Erevan 1975, pp. 168, 229, 319.

Dizionari, Enciclopedie / Dictionaries, Encyclopedias

ADCHARYAN H., *Hayots andzanunneri bararan* (Dizionario dei nomi propri), vol. III, Erevan 1946, p. 418; vol. IV, Erevan 1948, pp. 631-633.
Bol'saja Sovetskaja Enciklopedija, t. 18, Moskva 1974, p. 103.
CHALPACHČ'JAN O. CH., *Noravank*, «Iskusstvo stran i narodov mira. Kratkaja chudožestvennaja enciklopedija», t. I, Moskva 1962, p. 125.
EP'RIKIAN S., *Patkerazard bnashkharhik bararan* (Dizionario illustrato del territorio patrio), vol. I, Venezia 1902, pp. 112-120.
MNATSAKANYAN S., ZAK'ARYAN L., *Momik*, «Haykakan Sovetakan Hanragitaran», vol. III, Erevan 1981, pp. 698-699.
MNATSAKANYAN S., *Noravank'*, «Haykakan Sovetakan Hanragitaran», vol. VIII, Erevan 1982, pp. 377-379.

Guide, Cataloghi, Album / Guides, Catalogues, Albums

AA.VV., *Architettura armena, IV-XVIII secolo* (Catalogo), Milano 1968, Wien 1969, Buenos Aires 1970, ... Bruxelles 1980.
ARZUMANYAN B., *Haykakan ekeghetsiner* (Chiese armene) (Album in arm., russo, ingl.), Edjmiatzin 1970, pp. 235, 247, 258.
DURNOVO L., *Hay dzeragrayin zardankartchut'iun* (La miniatura ornamentale dei manoscritti armeni) (Album in arm., russo, ingl.), Erevan 1978, tavv. 63-64.
DJUHARYAN T'., *Sovetakan Hayastani patmakan hushardzannerë* (I monumenti storici dell'Armenia Sovietica), Erevan 1961, pp. 166-168.
EGHIAZARYAN H., *Azizbekovi shrdjani kulturayi hushardzannerë* (I monumenti del distretto di Azizbekov), Erevan 1955, pp. 21-28.
HAKOBYAN T'., OHANYAN K., AVAGYAN G., NAZARYAN KH., *Sovetakan Hayastan* (Armenia Sovietica) (Guida), Erevan 1970, p. 162.
HAKOBYAN T'., *Hay zhoghovrdi patmut'ian hisharzhan vayrerë* (Luoghi degni di memoria della storia del popolo armeno), Erevan 1978, p. 109.
KIRILLOVA JU., *Armenija, otkrytyj musej*, Moskva 1969, pp. 43, 48-49.
MNATZAKANYAN S., STEPANYAN N., *Architectural monuments in the Soviet Republic of Armenia* (Album), Leningrad 1971, pp. 63-64.
MNATSAKANYAN S., *Noravank'* (Guida in arm. e russo), Erevan 1981.
P'AP'AZIANTS M., *Hnut'iunk' vanoreits* (Antichi monasteri), l. III, *Vayots-Dzor*, Vagharshapat 1890.

Architetti, scultori, pittori / Architects, sculptors, painters

AVETISJAN A., *O chudožnike Momike*, «Izvestja», Erevan 1956, n. 2.
BARKHUDARYAN S., *Midjnadarian hay dchartarapetner ev k'argortz varpetner* (Architetti e maestri lapicidi nell'Armenia medievale), Erevan 1963, pp. 62-75, 78-86.
DZNUNI D., *Hay kerparvestagetner* (Gli artisti armeni), Erevan 1977, pp. 346-347, 450-451.
HOVSEP'IAN G., *Momik «sarkavag»* (Momik «diacono»), «Nairi», Alep 1947, 3, pp. 115-121.
K'IURDYAN H., *XIV dari manrankaritch Momiki masin* (A proposito di Momik, miniatore del XIV sec.), «Patma-banasirakan Handes», 1969, 2, pp. 203-204.
MNACAKANJAN S., *Vydajuščijsja master srednevekov'ja*, «Literaturnaja Armenija», Erevan 1974, 3, pp. 81-87.
MNATSAKANYAN S., *Momik*, «Hay mshakuyt'i nshanavor gortzitchnerë» (Miscellanea di AA.VV.), Erevan 1976, pp. 349-357.
MNATSAKANYAN S., *XIV-rd dari hay k'andakagortz, dchartarapet ev nkaritch Momikë* (Momik, scultore, architetto e pittore armeno del XIV sec.), «Patma-banasirakan Handes», 1968, 3, pp. 219-228.
MNATSAKANYAN S., *Namak khmbagrut'ian* (Lettera alla redazione), «Patma-banasirakan Handes», 1969, 4, pp. 298-299.
MNATSAKANYAN S., *Varpetats varpetner Manuel, Trdat, Momik* (I grandi maestri Manuel, Trdat, Momik), Erevan 1982, pp. 143-177.
SUK'IASYAN K., *Bazmashnorh Momik* (Momik dal multiforme ingegno), «Garun», Erevan 1979, 6, pp. 80-83.

T'AMANYAN Y., AZATYAN SH., *Momikë orpes dchartarapet* (Momik come architetto), «Edjmiatzin», 1969, 3, pp. 41-48.

Khatchk'ar

AZARYAN L., *Haykakan khatchk'arer* (Croci di pietra armene) (in arm., franc., ingl.), «Edjmiatzin», 1973, pp. 16, 23-24.
AZARIAN L., MANOUKIAN A., *Khatchk'ar. Croci di pietra*, «Documenti di Architettura Armena», 2, Milano 1970, pp. 6, 48.
BARKHUDARYAN S., *Hayastani kot'oghayin hushardzannerë* (I monumenti armeni), «Teghekagir», Erevan 1960, 7-8, p. 68.
IENI G., *Khatchkar. Croci di pietra armene* (Catalogo della mostra), Venezia 1981, p. 8.
ISRAYELYAN R., *Hodvatzner, usumnasirut'iunner, aknarker* (Articoli, studi, schizzi), Erevan 1982, p. 123.
ISRAYELYAN R., *Khatchk'arer*, «Edjmiatzin», 7, p. 37.
SHAHINYAN A., *Haykakan khatchk'areri arvestë* (L'arte dei *khatchk'ar* armeni), «Edjmiatzin», 1960, 8, pp. 50-52.

Scultura / Sculpture

AVETISYAN A., *Haykakan manrankartchut'ian Gladzori dprotsë* (La scuola di Gladzor nella miniatura armena), Erevan 1971, pp. 37, 51-52, 79-80.
BABOUDJAN P., *La chapelle à étage de l'Arménie, son origine et son influence sur le mausolée seldjoukide*, «Atti del Terzo Simposio Internazionale di Arte Armena - 1981», Venezia 1984, pp. 43-46.
CHALPACHČ'JAN O., DRAMPJAN R., DAVTJAN S., *Iskusstvo Armenii*, «Istorija iskusstv narodov SSSR», t. 3, *Iskusstvo XIV-XVIII vekov*, Moskva 1974, pp. 264-265.
CUNEO P., *Les modèles en pierre de l'architecture arménienne*, «Revue des études arméniennes», t. VI, Paris 1969, p. 221.
DER MANUELIAN SIDMAN L., *Stylistic Ties between Armenian Architectural Structure and Manuscript Illuminations of the 11th-14th centuries*, «The Second International Symposium on Armenian Art», Collection of Reports, vol. III, Yerevan 1981, p. 147.
DER NERSESSIAN S., *The Armenians*, London 1969, pp. 115, 130.
DER NERSESSIAN S., *Deux tympans sculptés arméniens datant de 1321*, «Cahiers archéologiques», XXV, Paris 1976.
DER NERSESSIAN S., *L'art arménien*, Paris 1977, pp. 179-193, 189, 196-197, 202-203.
DONABEDIAN P., *Gegharvestakan avanduyt'neri p'okharut'iunë Vayots-Dzori k'andakagorcut'ian medj* (I prestiti di tradizioni artistiche nella scultura del Vayots-Dzor), «Hanrapetakan 4-rd gitakan Conferans nvirvatz Hayastani mshakuyt'i ev arvesti problemneri» (Riassunti degli interventi), Erevan 1979, pp. 33-35.
DONABEDIAN P., *Timpan Echegisskogo nadgrobnogo pamjatnika*, «Istoriko-filologičeskij žurnal», 1979, 3, p. 192.
DONABEDIAN P., *Noravank'i k'andakagortzakan mi hushardzani odchakan arandzahatkut'iunnerë ev steghtzman zhamanakë*, «Lraber», 1979, 11, pp. 94-104.
DONABEDIAN P., *Le tympan du monument à deux xack'ars d'Ełegis*, «Revue des études arméniennes», t. XIV, Paris 1980, pp. 393-413.
DONABEDIAN P., *L'école de sculpture arménienne du Vayots-Dzor (XIIIe-XIVe siècle)*, «The Second International Symposium on Armenian Art», Collection of Reports, vol. III, Yerevan 1981, pp. 129-141.
DONABEDIAN P., *Les particularités stylistiques d'un monument sculpté de Noravank et sa datation*, «Revue des études arméniennes», t. XVII, Paris 1983, pp. 395-413.
DURNOVO L., *Iskusstvo srednich vekov*, «Očerki po istorii armjanskogo izobrazitel'nogo iskusstv», Erevan 1979, p. 51.
DURNOVO L., *Očerki izobrazitel'nogo iskusstva srednevekovoj Armenii*, Moskva 1979, pp. 113-116.
HASRAT'YAN M., *Hay dchartarapetut'ian ev K'andakagortzut'ian norahayt hushardzanner Noravank'um* (Nuovi reperti architettonici e scultorei a Noravank'), in «Lraber», 1984, n. 8, pp. 57-68.
HOVSEP'IAN G., *Khaghbakiank' kam Proshiank' Hayots patmut'ian medj* (I Khaghbakiank' o Proshiank' nella storia armena), parte I, Vagharshapat 1928, pp. 218, 221-222.
IENI G., *La rappresentazione dell'oggetto architettonico nell'arte medievale con riferimento particolare ai modelli di architettura caucasici*, «Atti del Primo Simposio Internazionale di Arte Armena - 1975», Venezia 1978, p. 259.
IENI G., *L'iconographie de la Vierge dans certains reliefs arméniens du tard Moyen-Age*, «Bazmavep», 1977, 3-4, pp. 686-698.
IENI G., *Strutture a piani sovrapposti nell'architettura transcaucasica fra X e XIV secolo*, «Atti del Primo Simposio Internazionale di Cultura Transcaucasica - 1979» (in corso di stampa).
IENI G., *L'architettura dei portali in Armenia durante il XIII-XIV secolo*, «Bazmavep», 1982, 3-4, pp. 386, 393-394.
IZMAJLOVA T., AJVAZJAN M., *Iskusstvo Armenii*, Moskva 1962, pp. 116-118.
LAZAREV V., *Vizantijskaja živopis'*, Moskva 1972, pp. 304, 307.
LEVONJAN G., *Scul'ptura v drevnej Armenii*, «Očerki po istorii iskusstva Armenii», *Sbornik statej*, Moskva-Leningrad 1939, p. 40.
MIRZOJAN A., *O dvuch rel'efach monastyrja Noravank*, «II Meždunarodnyj simpozium po armjanskomu iskusstvu», *Sbornik dokladov*, III, Erevan 1981, pp. 121-128.
MNACAKANJAN S., *Armjanskie stalaktity*, «Izvestija», Erevan 1950, 9, p. 68.
MNATSAKANYAN S., *The Memorial Art of Armenia of the 9th-14th centuries*, «Atti del Terzo Simposio Internazionale di Arte Armena - 1981», Venezia 1984, pp. 419-426.
MNATSAKANYAN S., *Haykakan ashkharhik patkerak'andakë IX-XIV-rd darerum* (La scultura profana armena nei secc. IX-XIV), Erevan 1976, pp. 148-160.
STEPANJAN N., ČACHMACHČJAN A., *Dekorativnoe iskusstvo srednevekovoj Armenii*, Leningrad 1971, pp. 38-41.
THIERRY J.-M., *Les sculptures de la coupole de l'ermitage de Spitakavor en Siounie*, «Bazmavep», 1977, 3-4, pp. 637-648.
THIERRY J.-M., *La sculpture des portails au Bas Moyen-Age*, «Archéologie», Paris 1979, 126, pp. 42-48.

Architettura / Architecture

ARUTJUNJAN V., SAFARJAN S., *Pamjatniki armjanskogo zodčestva*, Moskva 1951, pp. 63-64.
BUNIATOV N. G., JARALOV JU. S., *Architektura Armenii*, Moskva 1950, pp. 96-98.
BOJADZIEV S., ČANEVA-DEČEVSKA N., ZACHA-

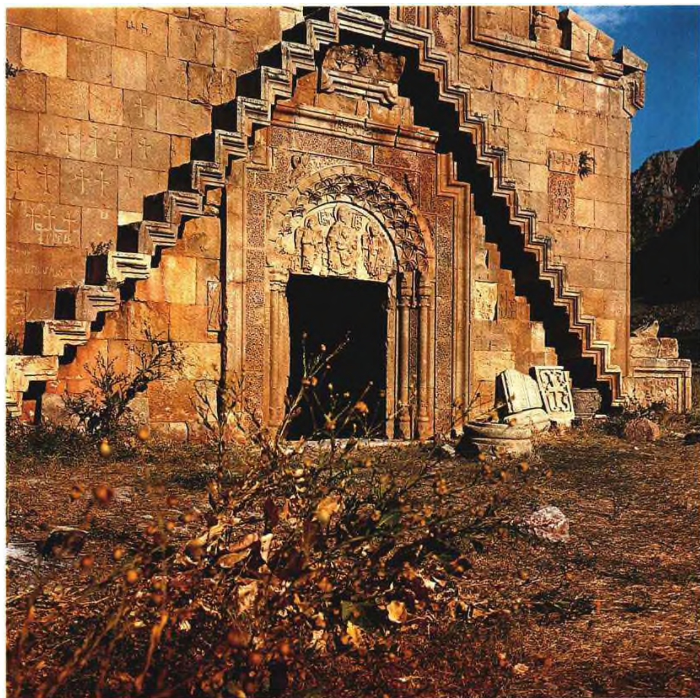
RIEVA L., *Issledovanija architektury Bolgarskogo srednevekov'ja*, Sofia 1962, pp. 133-138.
BRENTJES B., *Drei Jahrtausende Armenien*, Leipzig 1973, S. 114, 119, 211, Taf. 76-77.
BRENTJES B., MNAZAKANJAN S., STEPANJAN N., *Kunst des Mittelalters in Armenien*, Berlin 1981, S. 89.
BALTRUSAITIS J., *Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris 1929, p. 95, pl. LXXVIII.
CHALPACHČ'JAN O., *Architektura Armenii*, «Vseobščaja istorija architektury v 12 tomach», Leningrad-Moskva, t. I, 1958, pp. 436, 348; t. III, pp. 216, 260.
CHALPACHČ'JAN O., *Principy složenija kul'tovych ansamblej Armenii*, «Architekturnoe nasledstvo», n. 24, Moskva 1976, pp. 125-126, 131.
CONE L. K., *Armenian Church Architecture*, New York 1974, pp. 140-143.
CUNEO P., COSTA E., *Architettura medievale Armena*, Roma 1968, pp. 152-153.
CUNEO P., *L'architettura armena nei secoli IX-XIII*, «Ricerca sull'architettura armena», 20, Milano, p. 114.
CUNEO P., *Le scuole regionali nell'architettura armena*, «Atti del Primo Simposio Internazionale di Arte Armena - 1975», Venezia 1978, p. 102.
HARUT'IUNYAN V., *Ekeghetsakan dchartarapetut'iun. Vank'ayin hamalirner* (L'architettura ecclesiastica. I complessi monastici), «Hay zhoghovrdi patmut'iun», vol. III, Erevan 1966, pp. 916-919.
HASRAT'YAN MOR., HARUT'IUNYAN V., *Hayastani hushardzanner, nakhapatmakan shrdjanits mintchev XVII d.* (Monumenti armeni dalla preistoria al XVII sec.) (in arm., franc., ingl.), Beirut 1975, pp. 218-225.
HASRAT'YAN M., *Hay chartarapetutian yev kandakagordzut'ian norahayt hushardzanner Noravank'um* (Le nuove scoperte architettoniche e decorative nel monastero di Noravank'), in «Laber», Erevan 1984, n. 8, pp. 57-68.
JAKOBSON A. L., *Očerk istorii zodčestva Armenii V-XVII vekov*, Moskva-Leningrad 1950, p. 121.
JAKOBSON A. L., *Sel'džukskie otkliki na temy armjanskoj srednevekovoj architektury*, «Istoriko-filologičeskii žurnal», Erevan 1983, 4, pp. 126-130.
KHALPAKHCHIAN O., *Architectural ensembles of Armenia 8th c. B.C. - 19th c. A.D.*, Moscow 1980, pp. 437-460.
MNACAKANJAN S., *Architektura armjanskich pritvorov*, Erevan 1952, pp. 15, 55-56, 60, 62, 118, 126.
MNACAKANJAN S., *I complessi monastici dell'Armenia medioevale*, «Atti del Primo Simposio Internazionale di Arte Armena - 1975», Venezia 1978, p. 531.
MNACAKANJAN S., *Problemy genezisa i tipologii memorial'nych pamjatnikov drevnej i rannesrednevekovoj Armenii*, «Istoriko-filologičeskij žurnal», Erevan 1980, 1, p. 144.
MNATSAKANYAN S., *Haykakan dchartarapetut'ian Siunik'i dprotsë* (La scuola di Siunik' nell'architettura armena), Erevan 1960, p. 194.
NICKEL H. L., *Kirchen, Burgen, Miniaturen Armenien und Georgien während des Mittelalters*, Berlin 1974, S. 106.
ORBELI I. A., *Izbrannye trudy v dvuch tomach*, t. I, *Iz istorii i kul'tury i iskusstva Armenii X-XIII vv.*, Moskva 1968, p. 76.
STRZYGOWSKI J., *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Band I, Wien 1918, S. 226.
TOKARSKIJ H. M., *Architektura drevnej Armenii*, Erevan 1946, pp. 278, 286.
TOKARSKIJ H. M., *Architektura Armenii IV-XIV vv.*, Erevan 1961, pp. 323-326, 341-344.
UTUDJIAN E., *Mission technique en Arménie*, Paris 1962, pp. 78-80.
UTUDJIAN E., *Armenian architecture 4th to 17th century*, Paris 1968, figg. 197-202.

Restauro / Restoration

BALASANYAN S., *Veranorogman ashkhatank'nerë Noravank'um* (I lavori di restauro a Noravank'), «Gitut'iun ev tekhnika», Erevan 1975, 4, pp. 32-34.
HOVHANNISYAN K., *Dchartarapetakan hushardzanneri veranorogumë Sovetakan Hayastanum* (Il restauro dei monumenti architettonici in Armenia Sovietica), Erevan 1978, pp. 116-118.
HOVHANNISYAN K., *Hushardzanneri veranorogumë Haykakan SSH* (Il restauro dei monumenti in Armenia Sovietica) (in arm., russo, franc.), Erevan 1982, pp. 96-99.
NAZARJAN Z., *Veratznvum e Amaghui Noravank'ë* (Rinasce Noravank' di Amaghu), «Sovetakan Hayastan», Erevan, 5, pp. 20-21.
T'AMANYAN Y., *K'are taregrut'ian verakangnumë* (La ricostruzione della cronologia epigrafica), Erevan 1981, p. 36.



11. Lo stemma della famiglia Orbelian.
Coat of arms of Orbelian family.

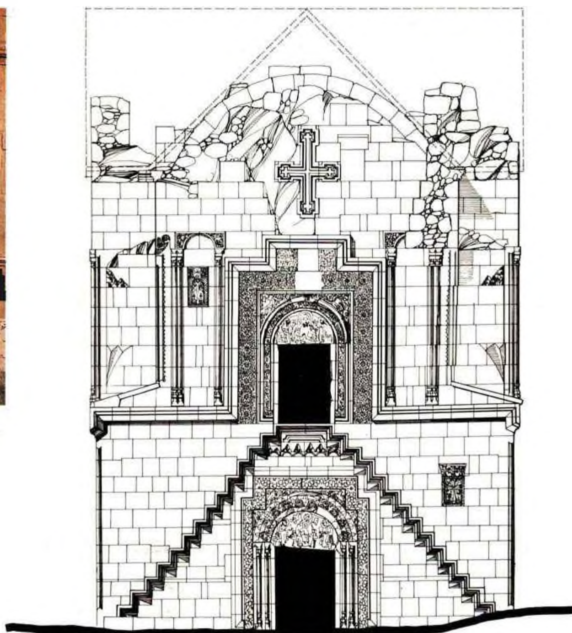


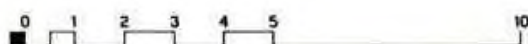
12/13.
Lo scorcio della cappella di S. Astvatzatzin e il portale con la Madonna affiancata da angeli.
Partial view of the St. Astvatzatzin chapel and the portal with Madonna with angels in both sides.



14/15. Cappella di S. Astvatzatzin. Ingresso del piano inferiore e parte superiore della facciata ovest.
The St. Astvatzatzin chapel. The entrance of ground floor e upper part of the west façade.











16/17.
Chiesa di S. Karapet e *gavit'*.
Facciate meridionali.
The Church of St. Karapet and *gavit'*.
Southern façades.







18/19.
Chiesa di S. Karapet. Interno.
The Church of St. Karapet. Interior.

20.
Chiesa di S. Karapet.
Interno e ingresso occidentale.
The Church of St. Karapet.
Interior and western entrance.

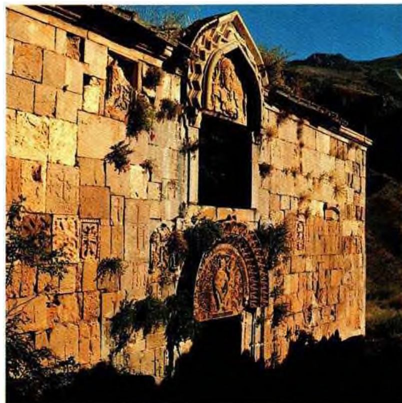




21/22.
Gavit'. Ingresso alla chiesa di S. Karapet con i *khatchkar* affiancati.
Gavit'. Entrance to the Church of St. Karapet with *khatchkars* at the sides.

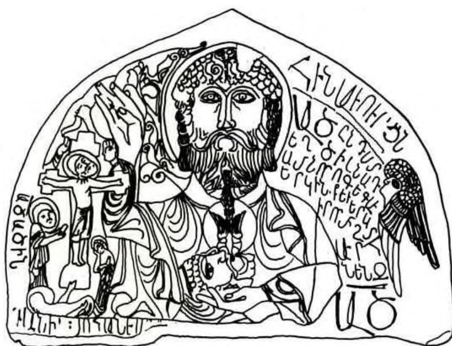


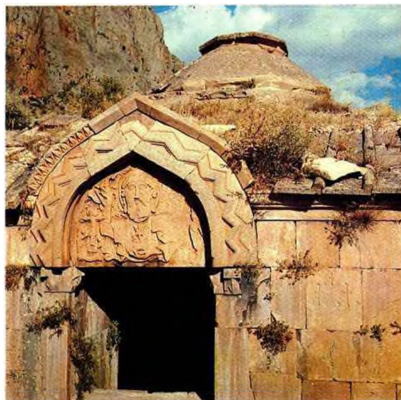




23/24.
Gavit'. Prospetto ovest con il dettaglio del portale dell'ingresso.
Gavit'. The west façade with a detail of the portal of the main entrance.

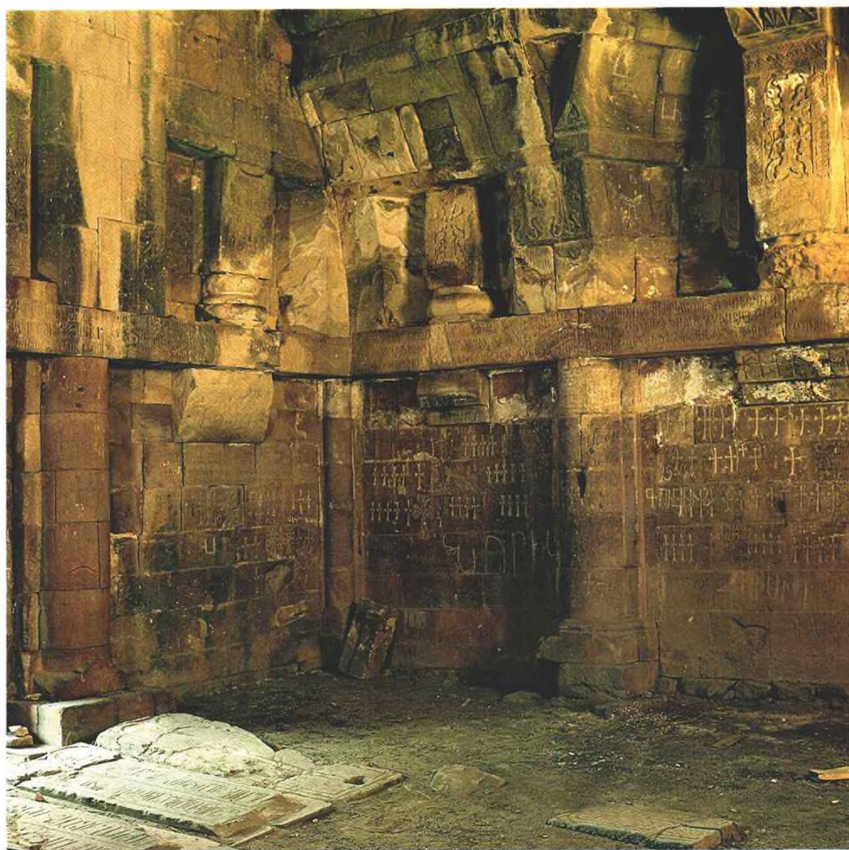






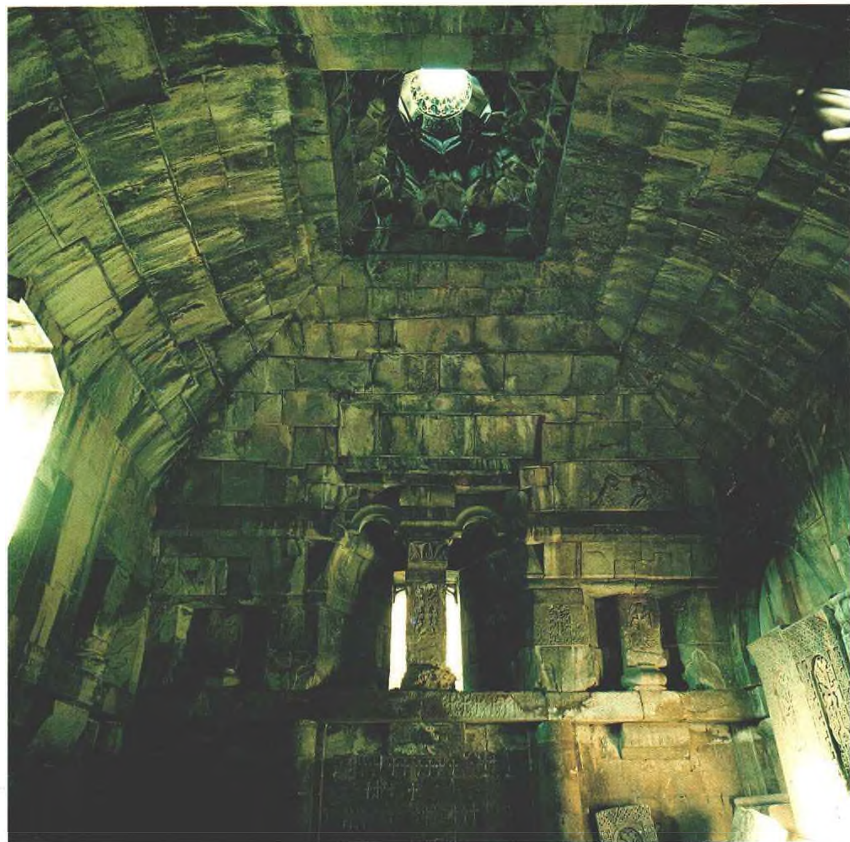
25/26.
Gavit'. Prospetto ovest.
Decorazione della finestra superiore.
Gavit'. West façade.
Decorations of the upper parts.



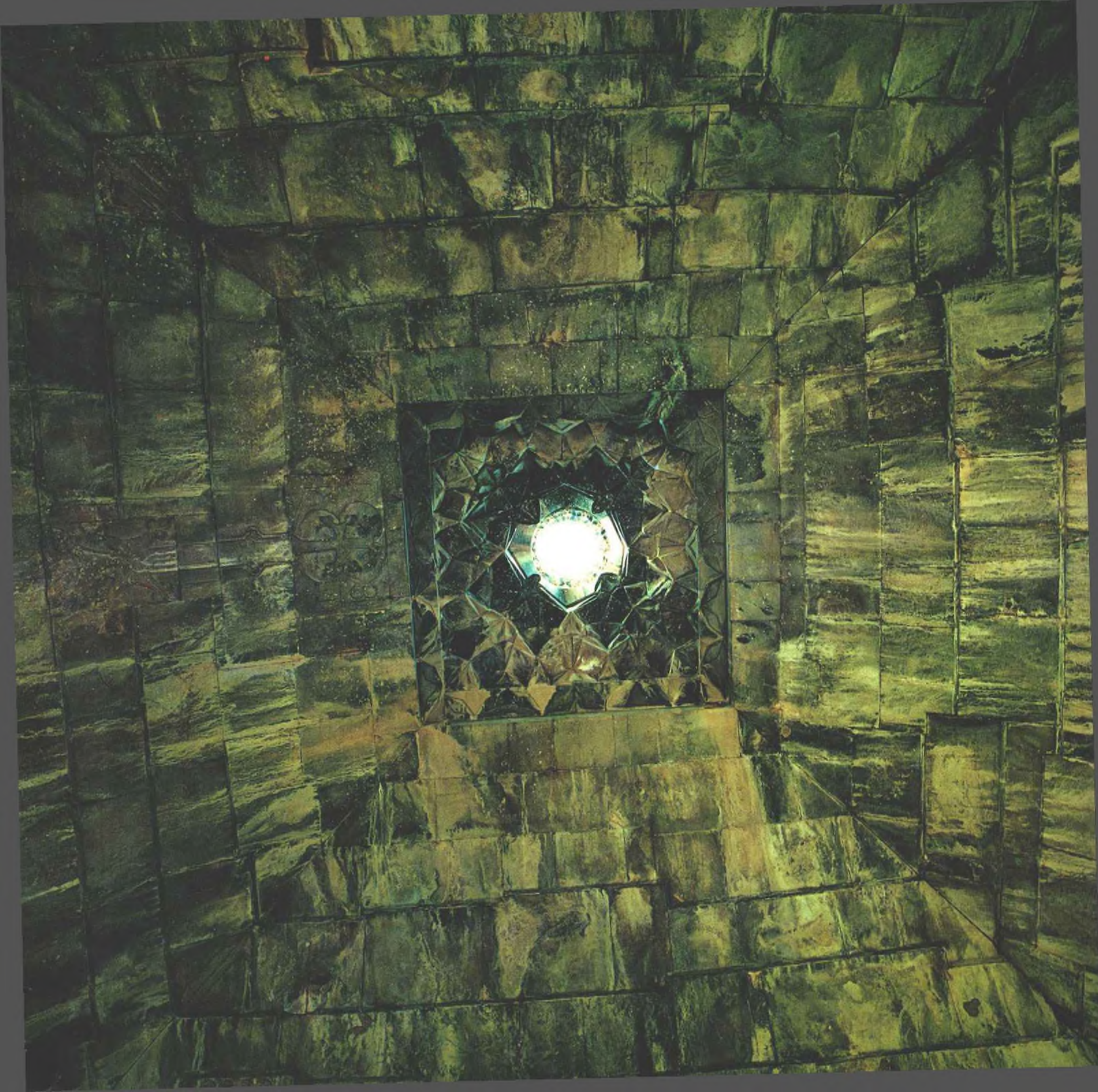


27/28. *Gavit'.* Dettagli architettonici dalla parte superiore dell'interno.
Gavit'. Architectural details of the upper parts of the interior space.





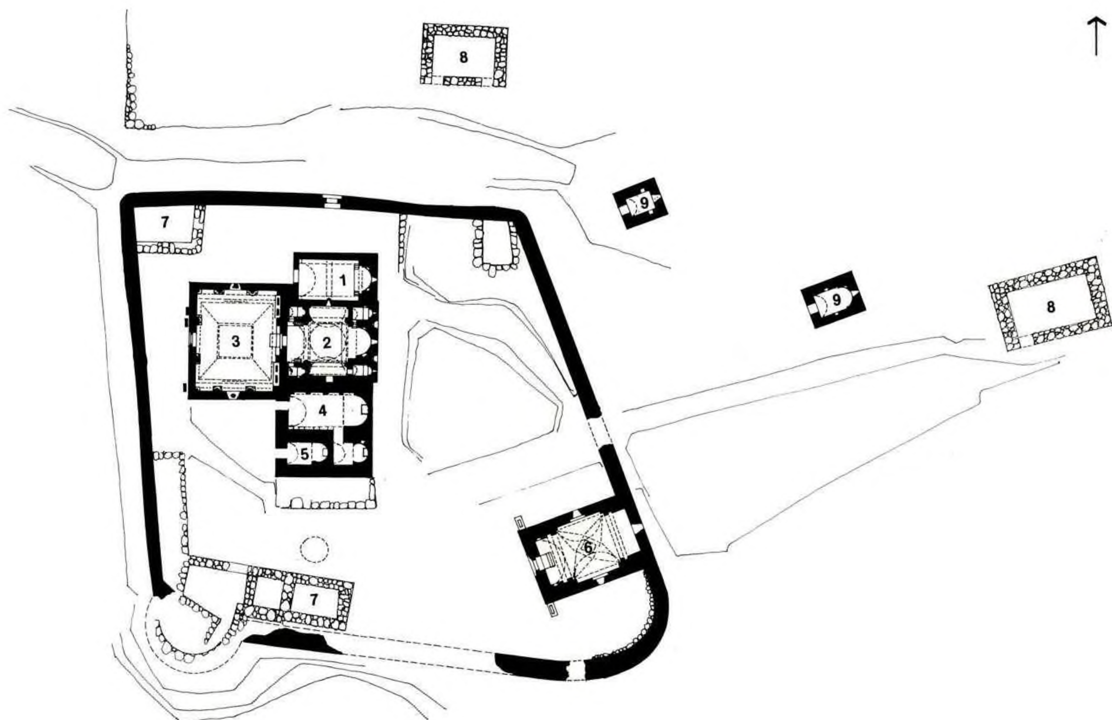
29/30.
Gavit'. La veduta dell'interno e zenitale della copertura.
Gavit'. Interior view and zenital one of the dome.

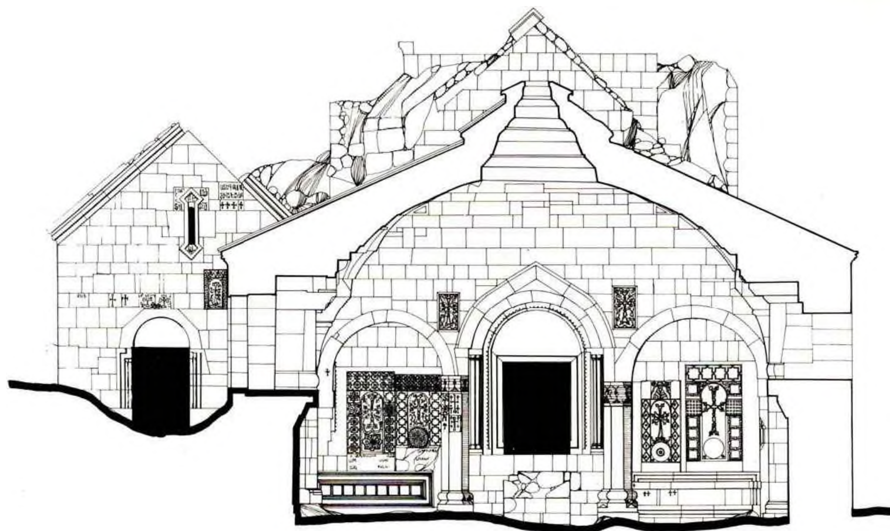


Rilievi / Surveys

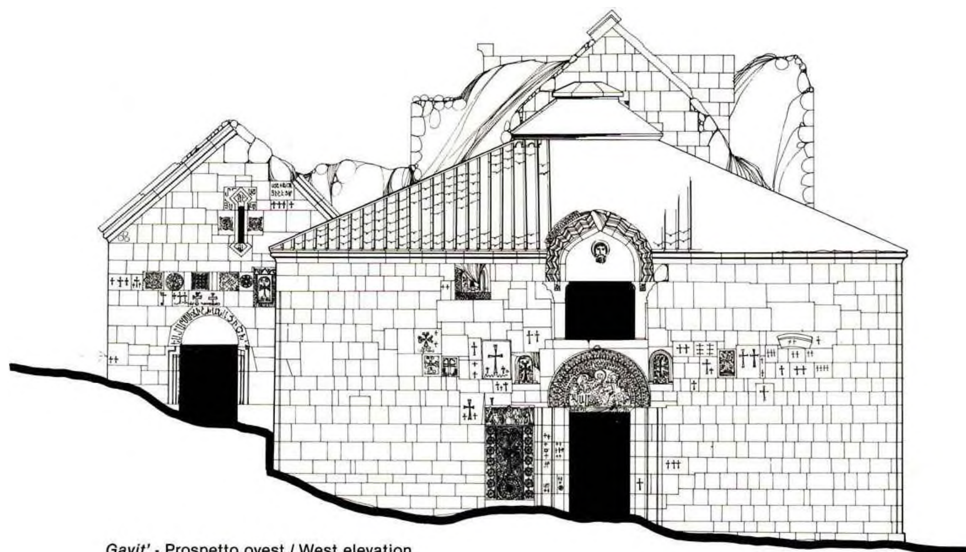
Planimetria generale / General plan
scala / scale 1:500

1. Chiesa di S. Grigor Lusavoritch (1275)
   The Church of St. Grigor Lusavoritch (1275)
2. Chiesa di S. Karapet (1221-1227)
   The Church of St. Karapet (1221-1227)
3. *Gavit'* (1261)
4. Chiesa uninavata
   A Church
5. Cappelle funerarie
   Funerary chapels
6. Cappella funeraria di S. Astvatzatzin (XIV sec.)
   St. Astvatzatzin funerary chapel (XIVth century)
7. Edifici di servizio
   Other buildings of the monastery
8. Mulino e altri edifici
   Oil mill and other buildings
9. Cappelle funerarie
   Funerary chapels


1
2
3
4
5
6
7
7
8
8
9
9
0 1 2 3 4 5 10 20 40



Gavit' - Sezione verso est / Section towards east.

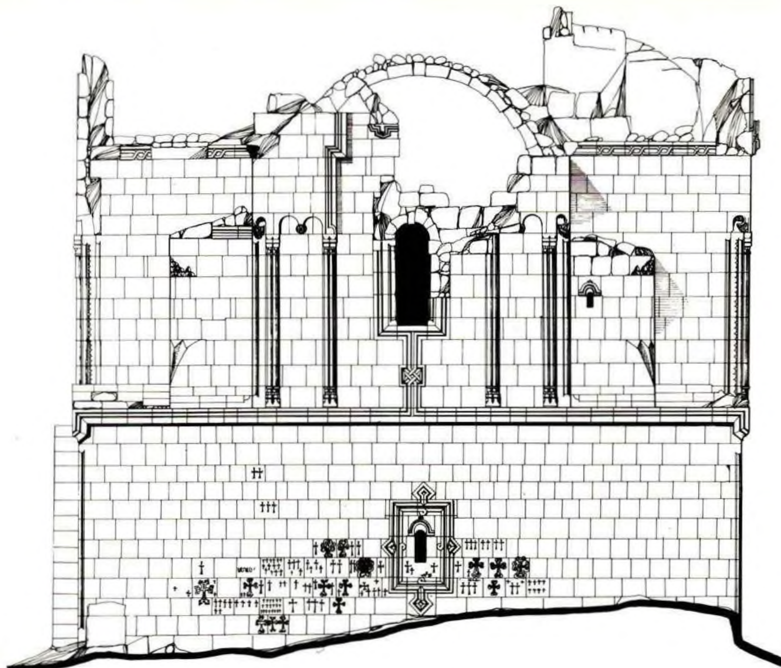


Gavit' - Prospetto ovest / West elevation.

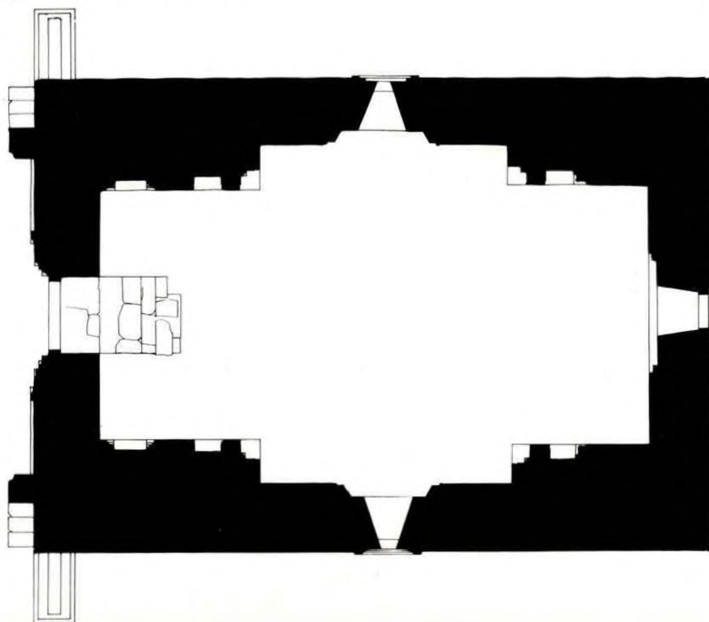
Pianta / Plan

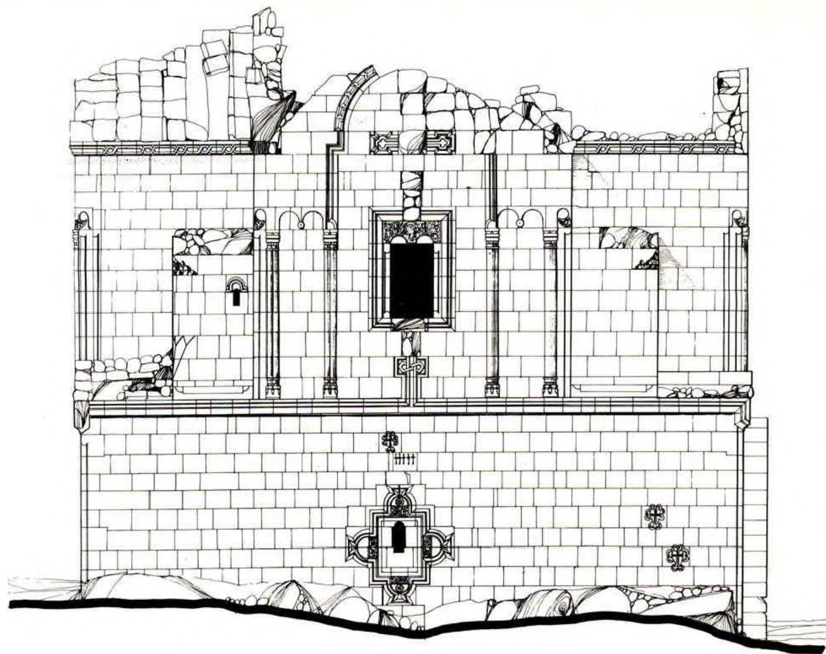


1. Chiesa di S. Grigor Lusavoritch (1275)
   The Church of St. Grigor Lusavoritch (1275)
2. Chiesa di S. Karapet (1221-1227)
   The Church of St. Karapet (1221-1227)
3. *Gavit'* (1261)

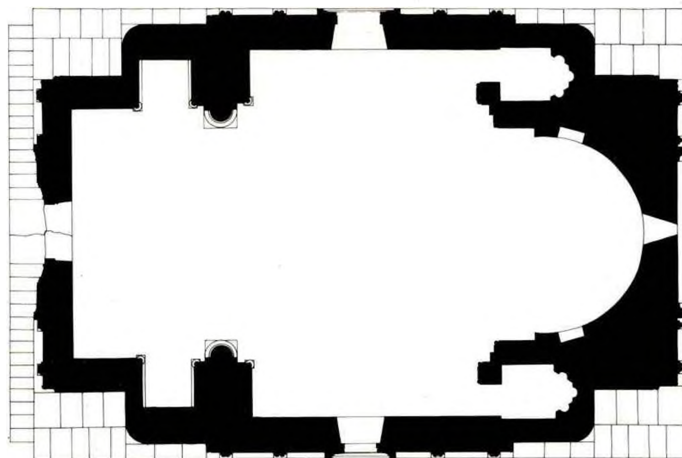


S. Astvatzatzin - Prospetto sud / South elevation.

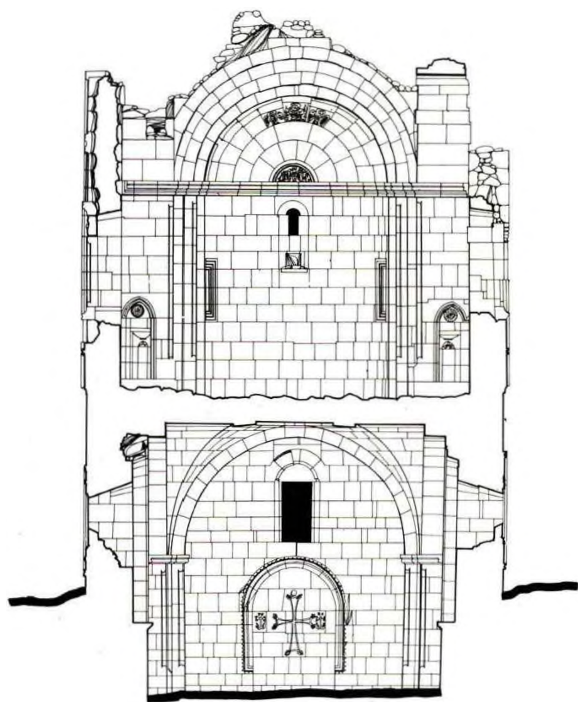




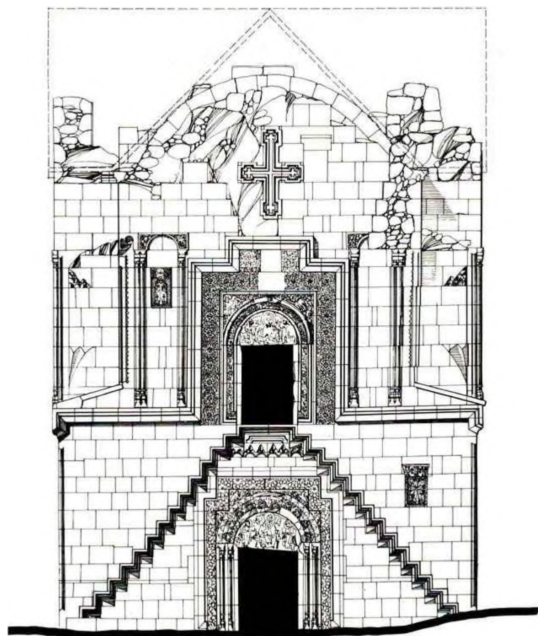
S. Astvatzatzin
Prospetto nord / North elevation.

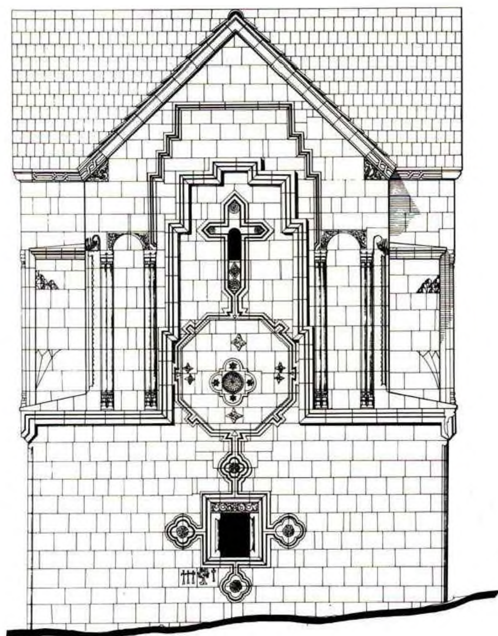


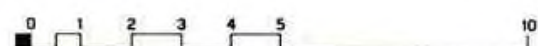
S. Astvatzatzin
Piante del piano terra e del primo piano.
Plans of the ground and the first floor.



S. Astvatzatzin - Sezione trasversale / Transversal section.

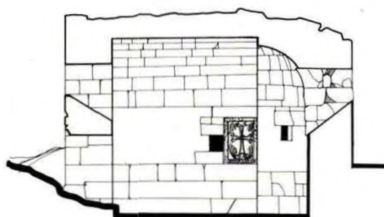


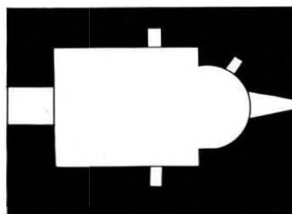




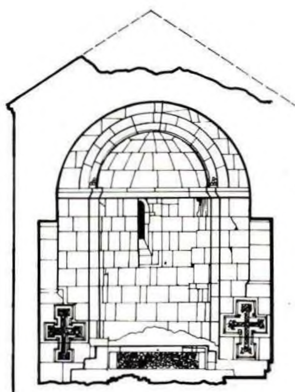
S. Astvatzatzin
Prospetto est e ovest / East and west elevation.

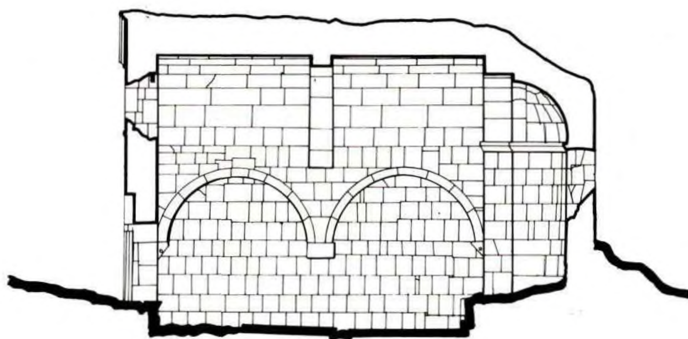


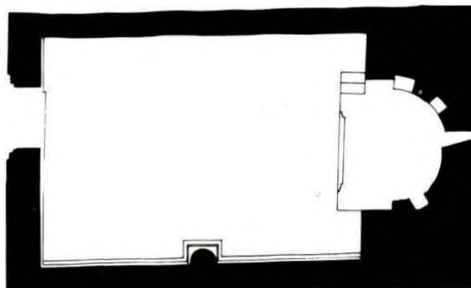




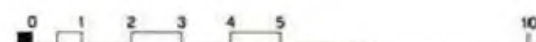
Cappella funeraria. Pianta, sezione e prospetto.
Funerary chapel. Plan, section and elevation.







Chiesa di S. Grigor Lusavoritch.
Pianta, sezione, prospetto.
The Church of St. Grigor Lusavoritch.
Plan, section and elevation.



Traduzioni in armeno / Translation into Armenian

ԱՄԱՂՈՒ ՆՈՐԱՎԱՆՔԻ ՎԱՆԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼԻՐԸ

ԱՏՐԻԱՆՈՅ ԱԼՓԱԿՈՅ-ՆՈՎԵԼԼՈՅ

Ամաղու Նորավանքի վանական համալիրը հայկական բարձրավանդակի կեդրոնը կը գտնուի, Սիւնիք պատմական գաւառին մէջ (Ներկայիս Միկոյեանի շրջան, Եղեգնաձորի մարզ, Հ.Ս.Ս.Հ.), նոյն անունը կրող գիւղէն քանի մը քմ. հեռու, Վայոց Ձորին մէջ:

Համալիրի անունը (Նորավանք) արդէն մեզի կը փաստէ՝ թէ հասուն միջնադարի կառոյց մըն է ան: Սելջուկեան ասպատակութիւններէ եւ Մանազկերտի պատերազմէն վերջ (1071), երկիրը նոր ծաղկում մը կ'ապրի կղզիացած անկիւններու մէջ՝ ազգային միասնականութեան քայքայման պատճառով: Այս ծաղկումը տեղի կ'ունենայ ազնուական մի քանի ընտանիքներու հովանիին ներքեւ (Տէր-Ներսէսեան), որոնց ծիրին մէջ կը ծնին եւ կը զարգանան տեղական «դպրոց»-ները: (Տես ՍՏ. ՄՆԱՑԱԿԱՆԵԱՆ, Սիւնիքի դպրոցը հայկական ճարտարապետութեան, Երեւան 1960, եւ Բ. ՔՈՒՆԷՕ, «Le scuole regionali nell'architettura armena», Atti del Primo Simposio Internazionale di Arte Armena 1975, Վենետիկ 1978): Այս դպրոցները եզական բնոյթ ունին, թէ՛ ճարտարապետական գետնի վրայ եւ թէ կիրարական արուեստներու մէջ:

Ինչպէս ծանօթ է, այս գեղարուեստական հարստութիւնը գործն է կառուցողներու եւ քանդակագործներու, որոնց յաճախ անունն անգամ մեզի ծանօթ չէ: Անոնց աշխատանքը իրենց գաւառի սահմաններէն դժուար է որ դուրս գար, մինչդեռ տարբեր շրջաններու ուրիշ կառուցողներու գործերուն համբաւը մերթ նահանգի սահմաններէն ալ դուրս կու գար:

Երկրին մշակութային եւ տնտեսական վիճակը միաձեւ չէ հետեւաբար: Օրինակի համար, Շիրակը իր Անի մայրաքաղաքով, Բագրատունեանց ընտանիքի ձեռքին տակն էր եւ մեծ կարաւաններու անցքի եւ հաղորդակցութեան կեդրոնի մը դերը կը կատարէր:

Քաղաքին Բիւզանդացիներու կողմէ գրաւումը եւ յետոյ Թամարա թագուհիին կողմէ վրացահայկական զօրքերով քաղաքին ազատումը, կարեւոր պատահարներ են, որոնք կ'ընդգծեն արուեստի բնագաւառին մէջ եղած ազդեցութեանց զանազանութիւնները:

Հարաւային եղերքի նահանգները ինչպէս Վասպուրականը եւ Վանի շրջանը (Արծրունիներու ձեռքին տակ) եւ Սիւնիքը որ մեզ մասնաւորապէս կը հետաքրքրէ, կապուած՝ Օրբէլեան ընտանիքին, աւելի պարզ ընդգրկում մը ունին, հակառակ որ կարելի չէ մանաւանդ ճարտարապետական տեսանկիւնէն բաղդատել զայն հիւսիսային ուրիշ շրջաններու հետ (օրինակի համար Զաքարեաններու պատկանող Գուգարքի նահանգը), նկատի առնելով Հաղբատի, Սանահինի եւ Գոշավանքի վանական համալիրները: Հողամասին վրայ, նախ սելջուկեան եւ յետոյ ալ մոնղոլական ասպատակողներու ներկայութիւնը առիթ կու տայ որ հայկական արուեստին մէջ «տափաստաններու մշակոյթ»էն բաղադրեալ մասնիկներ մտնեն: Անշուշտ դեկավարեալ իւրացումներ են, որ է ըսել, գիտակից եւ փափաքուած, որոնք կը համապատասխանեն հայկական ճաշակին եւ ոչ մէկ ձեւով չեն խորտակեր անոր համաչափութիւնը եւ թուաբանական խստութիւնը:

Ամաղու Նորավանքի օրինակին մէջ կ'արժէ սկսիլ տեղի որոշումին հարցին քննութեամբը: Համոյթը բոլորովին կղզիացած անկիւն մըն է որ կը գտնուի ամայի ձորի մը հարաւային լանջերուն վրայ, գրեթէ բոլորովին միացած զինքը շրջապատող բնութեան հետ, առանց կորսնցնելու իր մեծութիւնը եւ հանդիսաւորութիւնը:

Ինչպէս յաճախ կը պատահի հայկական ճարտարապետութեան մէջ, կառոյցը կը ծառայէ միայն «բնական» ճարտարապետութիւնը ամբողջացնելու:

Նիւթի միութիւնը համոյթին եւ բնական ժայռերուն միջեւ՝ կը դիւրացնէ այս մտերիմ զրոյցը որ կը համապատասխանէ զոյգ պահանջի մը, հոգեկանին եւ գործնականին (կը համապատասխանէ նաեւ պաշտպանողական սկզբունքներու, թէեւ պաշտպանութիւնը աւելի վստահուած է բնավայրին, որ կը խորհրդանշէ մայր հողը):

Նոյնպիսի նախընտրութիւններ ունինք նաեւ Արենիի եկեղեցիին եւ Թանահատի վանքի օրինակներուն մէջ, որոնք, բնութեան մէջ թաղուած, կը տեղեկագրեն շրջանակի անսահմանութիւնը:

Կ'արժէ նկատի առնել նաեւ այն երեւութային աններդաշնակութիւնը, որ գոյութիւն ունի ճարտարապետական համալիրի եւ տրուագիծին միջեւ (երեք եկեղեցիներու նոյն գիծին վրայ տեղադրումը – Կեչառիս եւ կամ Վանեվան կամ Արատես վանք), եւ պաշտպանողական պարիսպներու ազատ յարմարումը տեղւոյն պայմաններուն, որոնք կ'այլափոխուին, մերթ ընդ մերթ կլոր կամ եռանկիւններով: Այս վիճակը կարելի է յաճախ տեսնել նաեւ կարեւորագոյն օրինակներու մէջ (Տաթեւ), ուր պատը միայն գործնական իմաստ մը ունի, իսկ ազօթավայրերը միշտ իմաստաւոր խորհրդանիշ մը կը կրեն:

Ամաղու համոյթը, վերջին վերամաքրութեան եւ խորաչափութեան աշխատանքներէն վերջ (1982/85ին վերջացան 1948/49ին սկսած վերականգման աշխատանքները) մեզի կը ներկայանայ հետեւեալ ձեւով: Քովէ քով շարուած են երեք եկեղեցիներ, մեծ գաւիթ մը որ զետեղուած է կեդրոնական եկեղեցիին կողքին, երկյարկանի դամբան-մատուռ մը, պատերու հիւսիսային կողմը կռթնած եւ անոնցմէ զատ երկու փոքր դամբան-մատուռներ: Հարաւ-արեւմտեան կողմը գտնուող սենեակներու խումբէն միայն աւերակներ մնացած են մեր օրերուն:

Աշխատանքին կից զետեղուած են լուսանկարներ եւ գծագրական նիւթեր, որոնց օգնութեամբ կարելիութիւնը ունինք միայն էական հարցերու վրայ կեդրոնանալու եւ առանձին շէնքերու բացատրութիւնը չերկարաբանելու։

Ամենահին եկեղեցին Հարաւայինն է (մինչեւ այսօր անանուն եւ անթուական) որ կառուցուած է միագմբեթարդ տակառաձեւ կառուցումով, լայն եւ պայտաձեւ աբսիդով, որմէ կը սկսին երկու մատուռներ (իրարմէ անջատ), որոնք շատ փոքր չափով շինուած են (հաւանաբար իբր դամբան) եւ որոնք կը կրկնեն մեծ եկեղեցւոյ տիպարը։ Պատերու շատ լայն կառոյցը եւ կամարներու ձեւը կարծես կը փաստեն, շինութեան հնութիւնը։ (Չմոռնանք սակայն թէ պայտաձեւ կամարները, որոնք Հայաստանի մէջ տեսնուած են նախաքրիստոնէական շրջանին, կը շարունակուին մինչեւ ԺԲ/ԺԳ դարերը, ինչպէս մեզի կը փաստէ Կեչառիսը)։

Մեծ եկեղեցին որ «գմբեթաւոր սրահ»ի ձեւով կառուցուած է, Ս. Կարապետի նուիրուած, Լիպարիտ Օրբելեան իշխանի փափաքով (Էլիկումի գաւառը)։ 1221ի եւ 1227ի միջեւ շինուած է։ Վանական տիպար եկեղեցի մըն է, հասուն միջնադարեան շրջանի, որուն մէջ խաչաձեւ գմբեթաւոր կեդրոնական սրահը ութը փոքր մատրիկներով շրջապատուած է, երկու բարձրութեան վրայ զետեղուած՝ միաժամանակ մատուցանելու առիթը ընծայելու համար։

Հակառակ որ շէնքը մեծ մասամբ քանդուած է, եւ մանաւանդ գմբէթէն հետք չէ մնացած՝ վարպետ նախատիպի մը գոյութիւնը կարելի կ'ընէ ենթադրել ճարտարապետական համոյթին կորսուած մասերը, մանաւանդ գմբէթը եւ հովանոցաձեւ ծածքը։ Պէտք է յիշել թէ այս ձեւի ճարտարապետական լուծումը, հայկական ճաշակի տիպար օրինակն է ԺԱ. դարէն մինչեւ ԺԲ. դար (Անիի դպրոցը, Ամբերդը, Մարմաշէն, Բջնի, եւլն.) ուրիշ կապ մը եւս, մայրաքաղաքի ճարտարապետութեան հետ կարելի է նկատել նաեւ բոլորաձեւ պատուհանները։ Ներքին կառոյցին մէջ ամենահետաքրքրական մասնայատկութիւնն է զարդարուեստի տեսքը, որ կարելի է ամբողջովին զետեղել աւանդական գեղազարդարանքին մէջ, երկրաչափական օրինակներով, որ մասամբ հասունցած է սելջուկեան աշխարհի հետ ունեցած կապերուն ալ ազդեցութեամբ։

1261 թուականին, իշխան Սմբատ Օրբելեանի փափաքով, եկեղեցւոյ առջեւ (արեւմտեան ճակատ) մեծ գաւիթ մը կառուցուած է, գրեթէ քառակուսի գծագրութեամբ, տեղմուած դէպի արեւելք-արեւմուտք ուղղութեամբ, նկատի առած որ պարիսպին շատ մօտ ըլլալու պատճառով տեղի պակասը զգալի է։ Մասնաւոր հետաքրքրութեան առարկայ է եւ միակը իր ճարտարապետական տեսակին մէջ՝ ծածքը, որ միակ լայն գմբեթարդով եւ չորս շերտով կառուցուած, որուն ծայրը կը բացուի, քառակուսի հիմով «գմբէթիկ» մը, որուն կեդրոնը ակնաձեւ լուսամուտ մը գոյութիւն ունի։ Շատ արժէքաւոր է շթաքարային աշխատանքը։ Շթաքարային բնազարդը փոխ առնուած, իսլամական մշակոյթէն, ինչպէս նախապէս ալ յատկած էինք, ընդունուած է՝ որովհետեւ խորթ չի համեմատիր հայկական աւանդական զարդարուեստի սկզբունքներուն, ըլլա՛յ տրամաբանութեան, ըլլա՛յ երկրաչափութեան տեսակէտէն։ Գաւիթներու ծածքին մէջ (Գեղարդ, Գանձասար...) շատ գործածուած է։

Մեր օրինակին մէջ մինչդեռ, «երրեբանդ» մըն է որ կը հակասէ, մեծ գմբեթարդի շքեղ ու հանդիսաւոր պարզութեան հետ։ Կ'արժէ նկատի առնել նաեւ լոյսի հարցը, գաւիթի նման սրահի մը մէջ, ուր գենիթային լոյսի առանցքը տարածութեան կեդրոնը զետեղուած է։ Ամաղուի մէջ, շատ աւելի ընդգծուած է երկինք-երկիրը կապի խորհրդանիշը, լոյսը կողմնակի պատուհաններէն կը ներխուժէ, եւ անուղղակի կերպով կը տարածուի սրահին մէջ, որ կ'օգնէ աւելի լաւ տեսքը խաչքարերու, որոնք, քանդակուած են, բացուածքներու կողքին, մասնաւոր խորշերու մէջ տեղաւորուած։

Դուռը, գլխաւոր մուտքը ընդգծուած է ճարտարապետական զարդարանքով մը եւ բացառիկ կարեւորութիւն ունեցող քանդակով մը, որ Վայոց Ձորի դպրոցին պատկանող լուծում մըն է (տես Տէր-Ներսէսեան – Կարապետեան – Ենի)։ Մի քանի յստակ անպատշաճութիւններ, որոնք յայտնի են մանաւանդ եկեղեցւոյ ճակատին վրայ, մեզ կը ստիպեն մտածել թէ, հաւանաբար, ԺԳ–ԺԴ.ի սկիզբները, եկեղեցին «արժէքաւորելու» աշխատանքներ տարուած ըլլան (հոս կ'արժէ յիշել 1321ի նորոգութիւնները)։

1275 թուականին իշխան Տարսայիճ Օրբելեանի փափաքով Ս. Կարապետի Մայր եկեղեցիին քով աւելցուած է, միասրահ եկեղեցի մը, նուիրուած Ս. Գրիգոր Լուսաւորչին, որ իբրեւ ընտանեկան դամբան ծառայած է։ Այս գործողութիւնը մի քանի ճարտարապետական անկանոնութիւններ ունի, մանաւանդ մուտքի դռներուն անհամանութիւնը, ներսի, որմնամոյթին նախապէս գոյութիւն ունեցող եկեղեցւոյ հիւսիսային կողմը կոթնած ըլլալը, որ կը փակէ պատուհան մը եւլն.։ Հակառակ այս բոլորին, սակայն, այս յաւելեալ աշխատանքներու մէջ ալ տեսնուած ճաշակը մեզի մտածել կու տայ թէ յաջորդական աշխատանք տանող վարպետներն ալ աչքի առջեւ ունեցած են, նախապէս պատրաստուած նախագիծ մը։

Բոլորովին եզական գիրք մը ունի սակայն Ամաղուի համալիրին կցկցուած վերջին կառոյցը, որ մատուռ-դամբան մըն է երկու յարկանի, նուիրուած Ս. Աստուածածնի։

Իշխան Բուրթէլ Օրբելեանի փափաքով կառուցուած այս եկեղեցին գուցէ համալիրին ամենանշանաւոր շէնքն է, որ մեծ հաւանականութեամբ կը պատկանի Մոմիկ վարդապետի նախագիծին։ Ինչպէս յայտնի է Մոմիկ վարդապետ եղած է, վարպետ կառուցող մը, քանդակագործ, եւ մանաւանդ նոյն շրջանի «դպրոցի» մը իրական ստեղծիչը։

Անգամ մը եւս պէտք է նկատի առնել, տեղւոյն ընտրութեան հարցը։ Որպէսզի շէնքը, իր շրջապատի բոլոր տարածութիւնը շահագործելու կարելիութիւնը ունենայ կառուցուած է պատնէշին հարաւ-արեւելեան անկիւնը։ Այս ուղղութեամբ, ըստ մեզի կրկնակի արդիւնք մը ձեռք ձգուած է հետեւեալ ձեւով։ Լայն տարածութեան մը ստեղծումը՝ մուտքի ճակատի առջեւ եւ դամբանի բացայայտ զետեղումը, մանաւանդ դուրսէն եկողին նկատմամբ։

Երկու յարկանի եկեղեցին, Հայաստանի մէջ, առհասարակ, շատ փարթ պաշտօն մը ունի։ (Զանգակատուն – Սանահին, զանգակատուն և մատուռներ – Հաղբատ, գրադարան – Գոշավանք, կցկցուած մատուր դամբան – Քարուտան, եկեղեցի եւ դամբան – Եղվարդ, Նորավանք)։ Այս բոլորը հաւանաբար պէտք է կապել, նոյն ձեւի իրանա-իսլամական փորձառութիւններուն (կ'արժէ յիշել, Տամավանար [ԺԱ. դար] եւ կամ Վարամինը [1289] և սելջուկեան Անատոլիոյ [1232] Սուլթան Խանի Քէրվանսարայի փոքր մզկիթը, Կեսարիոյ Քէօշք Մէտրէսէի թիւրպէն [1339] եւ կամ աւելի ուշ օրինակներ, որոնք են, Վանի, Էրզրումի եւ Ախլաթի թիւրպէները եւլն.։ Նոյն ձեւի կառոյցներ գոյութիւն ունին նաեւ մօտակայ Վրաստանի մէջ (Կէլաթիի վանական համալիրին Ս. Նիկողոս եկեղեցին)։

Կառոյցին նախագիծը, հնագոյն օրինակներուն մէջ, պարզապէս քառակուսի է կամ ուղղանկիւնաձեւ եւ կը կրկնուի դէպի վեր բարձրանալով (Սանահին ԺԲ. դարու վերջ – ԺԳ. դարու սկիզբ)։

Հաղբատի օրինակին մէջ, հիմնական նախագիծը, արդէն իմաստալից կերպով խաչաձեւ է, որ վերջը ութանկիւնի կը վերածուի։ Աւելի հասարակ է քառակուսի նախագիծի լուծումը, որ անկիւն-

ները պարպունելովը խաչաձեւի կը վերածուի: Գոշավանք 1291, Եղվարդ 1321-28, Նորավանք 1339, Կապուտան 1349: Առ հասարակ կ'ընդգծուի առանցքի գագաթնահայեաց յօրինուածքը, վերի յարկի ծածքին վրայ, ուր շատ նուրբ եւ երկնասլաց գմբէթի աշտարակիկ մը կը բազմի չորս մը սիւներուն վրայ: Այս նախնական ծաւալներու դասակարգութիւնը որոնք մէկը միւսին մէջ սեղմըւած է կարծէք, զանգուածի արտաքերում մը կ'ունենայ գագաթնակէտային առանցքին շուրջ: Անգամ մը եւս կրնանք փաստել հայ գեղագիտական աշխարհին երկրաչափական-թուաբանական լուծումներու հանդէպ ունեցած նախասիրութիւնը: Բայց պէտք է միշտ նկատի առնել թէ, վերոյիշեալ հարցը միայն ձեւական ընտրութիւն մը չէ, այլ պատգամային նշաններ են, քարին յանձնըւած, որմով հայկական ճարտարապետութիւնը մասնաւորաբար հարուստ է: Այս բազմայարկ եկեղեցի-դամբանները, կարելի է բաղդատել գողտրիկ կոթողներու կամ, բուսական ծլարձակման հետ, որ գերակշռութեամբ կը ծաղկի հողէն, յամենայն դէպս յստակ կեանքի նշաններ են, որոնք մեզ չեն զարմացըներ՝ նկատելով եկեղեցին իբրեւ մահարձան (չմոռնանք որ կեանքի-մահուան մօտեցումը քրիստոնէական հոգեպաշտութեան խորհրդանիշներէն մէկն է որ մահը կը տեսնէ իբր կեանքի սկիզբը): Ծաւալներու եւ պաշտօններու իրար վըրայ զետեղումը կը մատնանշէ արժէքներու նուիրապետութեան շարունակեալ թեթեւացումը եւ պատային զանգուածի յառաճուն աննիւթականացումը:

Գողգոթայի ոգեկոչումը շատ պարզ կը թուի, ձգտում մը կայ վարէն դէպի վեր, հողէն դէպի երկինք, որուն կը համապատասխանէ ընդ հակառակն, լոյսի ներմուծումը (Գոշավանքի ձեռագրատան պարագան, ուր առաջին հարկն ալ ծածկուած է որպէսզի գագաթնակէտային լուսաւորութիւնը ուղղակի ըլլայ): Այս բարդ նշաններու ոգեկոչմանը կ'օգնէ գոյգ ատոփճաններու բնազարդին (որ գրեթէ նոյն ձեւով կը կրկնէ, կոթողային ձեւով, տանդուղներու ներքին լուծումը, որոնք անկիւնի մատուռիկներէն դէպի եկեղեցի եւ դէպի վանական սրահ կը տանին) որ կեդրոնական ճակատին վրայ (դժուար է բարձրանալ) եւ չորս ճակատներուն վրայ կ'ամբողջանան չորս քանդակներով, որոնք ամփոփումն են շարք մը ճարտարապետական դարձուածքներու, որոնք ծնունդ առած են հողէն եւ կ'արտաբերուին դէպի երկինք իբրեւ մեծ կեանքի ծառի մը արմատները:

ՄՈՄԻԿ ՎԱՐԴԱՊԵՏ ԵՒ ԺԳ–ԺԴ․ ԴԱՐԵՐՈՒ ԱՐՈՒԵՍՏԸ ՎԱՅՈՑ ՁՈՐԻՆ ՄԷՋ

ՃՈՒԼԻՈՅ ԵՆԻ

ԺԴ․ դարուն երրորդ եւ չորրորդ տասնամեակներուն եւ մանաւանդ Նորավանքի կառուցման ու զարդարման հետ կապուած է տաղանդաւոր Մոմիկ վարդապետի անունը:

Բազմակողմանի ստեղծագործական փորձառութեամբ օժտուած արուեստագէտ-հոգեւորականը, որուն դիմագիծին ըմբռնումը դեռ խորացումի կը կարօտի: Այնուամենայնիւ, որոշելու համար անոր Ամաղու վանական կառոյցներուն բերած դրական սատարը, կը կարծենք որ օգտակար է հոս խօսեցնել գոնէ մեզի ծանօթ եղական եւ ստոյգ տուեալները:

Հակառակ որ Մոմիկի ծննդեան թուականը անյայտ է մեզի – կարելի է զետեղել 1260ի շուրջ – սակայն իր գերեզմանի խաչքարէն հետեւցնելով, ստոյգ է թէ ան խոր ծերութեան հասած ըլլայ: Նոյն խաչքարը, աւելի վերջ գործածուած է Նորավանքի արեւելեան երեսին վրայ: Խաչքարի արձանագրութիւնը (CIAr, III, 800) անտարակոյս իր անունը կը կրէ, սակայն թուականին վերջին թուանշանին ընթերցումը կասկածելի կը մնայ քարի մաշումին հետեւանքով: «Տարի 782 [կամ 788] (որ կը համապատասխանէ 1333ի կամ 1393ի)․ Քրիստոս Աստուած յիշէ Մոմիկի հոգին եւ ողորմէ»:

Ընդունելով այս մահարձանին արուեստագէտին պատկանելիութիւնը կարելի է նշանակել այդ թուականը իբր անոր արտադրական կեանքին վերջաւորութիւնը: Ինչ որ կը վերաբերի անոր արուեստական կազմաւորումին, ան իր պատրաստութեան սկիզբը պէտք է անցուցած ըլլայ Գլաձորի «համալսարան»ին մէջ, որ Ներսէս Մշեցի վարդապետին կողմէ Թանահատի վանքին մօտերը, Վայոց Ձորին մէջ, Պռոշեան աւատական զօրաւոր ընտանիքի հովանիին տակ 1280 թուականին կառուցուած մշակութային եւ արուեստի կեդրոն մըն էր:

Եւ շատ հաւանաբար, ճիշդ ձեռագիրներու պատրաստութեան այդ կեդրոնէն (scriptorium) է որ ելած է Մոմիկին մեզի ծանօթ առաջին գործը, Ներսէսի կողմէ փափաքուած ձեռագիրը ու 1283-1284 թուականներուն գրուած է եւ ներկայիս կը պահուի Վիեննայի Մխիթարեաններու ձեռագրատան մէջ (թիւ 382): Այս ձեռագրին կը յաջորդեն վստահ կերպով ուրիշ ձեռագիր օրինակներ, որոնցմէ միայն երկու հատ – տակը տարուան հեռաւորութեամբ – մեզի հասած են յիշատակարանի ստորագրութեամբ, Երեւանի Մատենադարանին մէջ պահուած (թիւ 2848) 1292ի Աւետարանը եւ նոյն ձեռագրատան թիւ 6792 մատեանը: Սոյն ձեռագիրներուն արուեստական մասին կազմաւորումը ունի ամբողջութեամբ հայկական աւանդական բնոյթ: Այսպէս են սկզբնատառերը, լուսանցքի գծագրութիւնները, բոլոր էջը ծածկող աւետարանիչները ներկայացնող զարդարանքները, գլխաւոր սրբազան տօներու եւ տարբեր աւետարանական պատահարներու ներկայացումը, որոնք նոյնպէս ամբողջական էջին վրայ զետեղուած են:

Մոմիկի գործին մէջ, բոլորովին ձեւափոխուած է գեղագիտական զարդարումը, ուր անցեալի կոթողային էջերուն կազմաւորումը եւ գծագրութիւնը իրենց տեղը թողած են աւելի անձնական-ներքին ապրումներու՝ որոնց պատճառ հանդիսացած է նաեւ էջերու փոքրադիր չափը: Արուեստագէտին աշխատանքը հեռու է կիլիկեան ձեռագիրներու մէջ յայտնուած իշխանական ազդեցութենէն եւ աւելի պարզուած եւ ժողովրդականացած են իր մօտ զանազան դէմքերը: (Վերոյիշեալ տուեալները խառցած են 1302ի Աւետարանին մէջ [12 հրդմ․ × 8,7 հրդմ․] որ պատրաստուած է յայտնի պատմիչ Ստեփանոս Օրբելեանի փափաքով):

Անձերը շարուած են համաչափօրէն, բացի դէմքերու որոշ չափազանցութիւններէ, մինչ գոյներու քանակը աւելի քիչ է եւ նուազ փայլուն, շուքերու մութ ու տարբեր գունաւորումներով ճոխացած:

Մոմիկը գրչի եւ մանրանկարիչի աշխատանքներուն առընթեր, պէտք էր արուեստի տարբեր փորձառութիւններով օժտուած և հասունցած՝ քաջ ըլլար նաեւ արձանագործութեան արուեստին մէջ, նկատի առնելով որ ճիշտ այդ շրջանին կը զուգադիպի Վայոց Ձորի մէջ խաչքարերու քանդակագործական արուեստին շատ ճոխ եղանակ մը ապրիլը: Շէնքերու ճոխ զարդարանքն ալ նոյն շըրջանին պտուղն է, ուր հոգեւոր եւ աւանդական նիւթ ունեցող կենդանաձեւ զարդեր (երկրաչափական եւ բուսական) գործածուած են նաեւ կրօնական ճարտարապետութեան մէջ, որոնք բոլորն ալ տարբեր, սակայն ճշգրիտ իմաստներով լեցուն էին:

Մոմիկի յաջորդ աշխատանքը (որ մեզ Նորավանք կը փոխադրէ) Ս. Կարապետի գաւիթին մուտքին մօտ զետեղուած

գեղեցկագոյն խաչքար մըն է, որ այսօր փոխադրուած է Էջմիածնի Մայրավանքի թանգարանը: Զորս տողերու վրայ գեղեցիկ երկաթագրով փորագրուած գրութիւն մը, ուր կը յիշուի գործը ապրապրող ազնուականին անունը, գործին թուականը եւ աւանդական բանաձեւը.– «Ես Թամթա խաթուն կանգնեցի զխաչս ի փրկութիւն հոգո աթաբեկ Տարսայիճին եւ արեւշատութիւն որդոց իմոց Բիւրթելին եւ Բուղտային. թիւ ՉԾԷ: (1308 թ.) Մոմիկ վարդապետ յիշեցէք»: Ինչպէս գրեթէ միշտ, խաչքարին գծագրուած մակերեսը երեքի բաժնուած է: ԺԱ. դարէն ի վեր, մեզի յայտնի է, կեդրոնական լայն եւ ընդարձակ ծաւալով, երկու կողմնակի երկնասլաց ժապաւէններով:

Կեդրոնը գետեղուած է գեղաքանդակ խաչ մը որ կը հանգչի աւանդական կլոր բնադարդին վրայ: Ամէն զարդաթնահայեաց ժապաւէն զարդարուած է բարձրաքանդակ ութանկիւն եօթը աստղերէ, որոնք հաւասարապէս եւ բացարձակ ճըշգրտութեամբ եւ համաչափութեամբ կը կրկնուին:

Բարձրագոյն մասին մէջ երեք բազմաբլթակ խորշեր գոյութիւն ունին, երեք տարբեր բարձրաքանդակ դէմքերով, օրհնութիւն բաշխող Քրիստոսի կերպարը կեդրոնին, իսկ երկու կողմերուն ալ Ս. Աստուածածինն ու Յովհաննէս Մկրտիչը: «Աղերսանք»ի (Deesis) այս պատկերագրութեան, մանաւանդ այդ շրջանի Վայոց Ձորի դամբանաքարերուն մէջ, յաճախ կարելի է հանդիպիլ: Օրինակի համար, Նորավանքի աւելի նախորդ շրջանի պատկանող խաչքարի մը վրայ (ԺԳ դարու կէսին) [Պռոշ իշխանի խաչքարը, ներկայիս Երեւանի Պետական Թանգարանին մէջ պահուած], Ալաքաքի (1340) դամբանին կամարի լուսամուտը, Սպիտակաւորի (շուրջ 1321) եկեղեցւոյ արտաքին ճակատը եւն.: Վերադառնալով սակայն Մոմիկի խաչքարին, աշխատանքի բացառիկ վայելչութիւնը կը փաստէ հասուն ու զարգացած արուեստագէտի դրոշմը, վստահաբար կերպարութեան եւ զարդարումի վարպետ մըն է ան, որուն ձեռագործ աշխատանքը կը զարմացնէ եւ բնական հանճարի սահմաններէն դուրս է վստահաբար: Քարին ընդհանուր մակերեսը, ծածկուած է ձեռագործի մը նման: Արդէն ըստ մեր կարծիքին արուեստագէտը ուզած է քարին կարծրութիւնը ընկճել իր մատներու հանճարով: Նոյն աշխատանքի արուեստն ու տեսակը կարելի է տեսնել տարբեր հաղուագիւտ գործերու մէջ, ինչպէս օրինակի համար, Գոշավանքի Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչ մատրան առջեւ գտնուող 1291 թուակիր Պօղոսի հոյակապ խաչքարին վրայ: Երկրորդ ուրիշ խաչքար մը որ ոճական պատճառներով կարելի է վերոյիշեալ վարդապետին վերագրել եւ որ նոյն վանքէն փոխադրուած է Երեւանի Պետական Թանգարանը: Նոյն աշխատանքներուն մէջ կարելի եղած է մինչեւ իսկ աւանդական բուսական բանաձեւը գործածել որ կազմուած է ոլորուածքներէ եւ թերթերէ, մանաւանդ խաչին խարիսխին գետեղուած:

Մոմիկ վարդապետի վերջին հաստատ գործը կը գտնուի Արենիի մօտ, Ս. Աստուածածին եկեղեցւոյ արեւմտեան կողմը՝ կամարի լուսամուտին եւ անոր վրայի տարածութեան միջեւ:

Ինչպէս մեզի ծանօթ է, հինէն, այս տեղը կը կոչուէր Արփայ, նոյն շրջանին կալուածն էր Օրբէլեան ընտանիքին: Ստեփանոս Օրբէլեան, իր Սիւնիքի Պատմութեան մէջ (ԿԶ), կը նշէ թէ Աթաբեկ Տարսիճը նոյն տեղը ապարանք մը ունէր եւ հոն ալ վախճանեցաւ 1290 թուականին: Ըստ սովորութեան այդ արձանագրութիւնը (CIAr, III, 61) կը պարունակէ եկեղեցւոյ անունը, կառուցման թուականը եւ յօրինողին ստորագրութիւնը:

«Ես Տէր Յովանէս Աւրպել Սիւնեաց Արհէպիսկոպոս, շինող սուրբ եկեղեցիս յիշել աղաչեմ. եւս եւ զվարդապետ իշխանաց իշխանն Ջարեան մերձաւորն իմ զքաջ մենապարտիկն զԲիւրթէլն եւ ըզդժխտափառ Քրիստոս աւէր զոյգն իւր զվախախն՝ նորաբողբոջ զաւակաւքն իւրեանց Բէշքէնիւն եւ Իւանէին: Թվ.: ՉՀ: (1321) Շարժ եղեւ. Մոմիկ վարդապետս»:

Մոմիկ վարդապետ, հետեւաբար, արձանագրութեան յստակ դիրքէն եւ իր պարունակութենէն կարելի է հետեւցնել թէ՝ ոչ թէ միայն կամարի լուսամուտին քանդակագործն է այլ բոլոր եկեղեցւոյ ճարտարապետը:

Փոքր ծաւալ մը ունեցող շէնքը մեզի կը ներկայացնէ խաչաձեւ սովորական դիրքը: Մանաւանդ ծաւալներու վերելութեան ձգտումը, յարակից ժամանակի ճաշակին, հաւանաբար սկզբնական շըրջանին կը վերջանար քլանաձեւ ծայրով մը որ այսօր դժբախտաբար իր արմատէն ընդհատուած է:

Նուրբ ու երկանիստ խորշերը՝ որոնք կեդրոնական աբսիդի երկայնքը կը սահմանեն, խոր պարզութիւն մը կը շնորհեն կառոյցին: Մայր դրան վրայ քանդակուած կամարի լուսամուտն ալ, որուն վրայ ներկայացուած է Մարիամ Աստուածածինը, Որդւոյն հետ (բիւզանդական սրբապատկերներու նմանութեամբ) կը ցայտէ զուսպ քանդակով մը: Պատկերազարդումը, շատ կիրթ աշխատանքով եւ բնական չափաւորեալ մեծութեամբ կատարուած է: Միայն Աստուածածնի սրունքներուն չափազանց իրարմէ հեռու ըլլալը պէտք է իբրեւ համաչափութեան պակաս նկատել:

Արուեստագէտը ջանացած է բուսական զարդերով հարստացնել եւ ճոխացնել բոլոր արձանագրութիւնները՝ որոնք խաղողի գեղաքանդակ ողկոյզներով վերջ կը գտնեն:

Եկեղեցւոյ մէջ ալ ուշադրութիւն կը գրաւեն չորս բարձրաքանդակներ, որոնք գուցէ Մոմիկի գծածներն են եւ սակայն նոյն ձեռքի աշխատանքին չեն պատկանիր, օրինակի համար, փաստօրէն բարձրորակ է հրեշտակի տիպարը իր ոճաւորումովը:

Պէտք է հոս նշել թէ արաբական բուսական քանդակները յաճախ գործածուած են հայկական քանդակագործութեան մէջ: Զանազան օրինակներ կան ԺԳ. դարուն պատկանող: Օրինակի համար, Աղճոցի Ս. Ստեփանոս եկեղեցւոյ (1212–1217) վրայ արծիւներու միջեւ գտնուող Դանիէլի տիպարը, կամ Յովհաննավանքի եկեղեցւոյ մայր դրան վրայ գտնուող տասը կուսանաց (Մատթէոս Ի. Ե. 1) քանդակը (1216–1221), դարավերջի քառորդին պատկանող շարք մը խաչքարեր, որոնց մէջ կարծէք յիշել Արարատի շրջանի Ջինկօլէն բերուած Ամենափրկիչի խաչքարը (1279), որ այսօր Էջմիածնի մէջ պահուած է, եւ ուրիշներ: Նոյն տիպի ուրիշ քանդակներու խումբին կը պատկանին Ջինճիրլուի եկեղեցւոյ մէջ գտնուողները (1301): Պէտք է նկատել սակայն թէ այս քանդակներէն ոչ մէկը իրեն ոճովը կը համապատասխանէ Մոմիկ վարդապետի, վերոյիշեալ կամարի լուսամուտի աշխատանքին: Մոմիկի աշխատանքը աւելի ոճական նմանութիւններ ունի Նորավանքի Ս. Կարապետ եկեղեցւոյ գաւիթին մէջ գտնուող կամարի լուսամուտին:

1261 թուականին Սմբատ Օրբէլեանի կողմէ կառուցուած այս եկեղեցին կը կարծուէր թէ 1321ին վերակառուցուած ըլլար, նկատի առած Բարխուդարեանի կարծիքը (CIAr, III, 705): Երկու կամարի լուսամուտներն ալ կը ներկայացուէին իբրեւ Մոմիկի գործը:

Աւաղեանը, սակայն, համաձայն չէր թէ՝ կառուցման եւ թէ վերակառուցման թըւականներուն եւ նոյնիսկ հեղինակին անուան վրայ:

Վարի կամարի լուսամուտը, ուրիշ հեղինակի մը վերագրել կարելի չէ, իսկ թուականն ալ 1321ի շուրջ է՝ Արենիի քանդակին թուականը: Նմանողութիւնները այնքան շատ են, որ կարելի է մինչեւ իսկ նոյն կաղապարէն եւ գծագրութենէն յօրինուած ըլլան: Տարբերակները շատ քիչ են: Կը փոխուին սակայն ներկայացման իմաստաւորումնե-

րը, որոնք մարդեղութեան խորհուրդը կը ներկայացնեն (Ս. Հոգին ներկայացնող աղաւնին, բուսական զարդարանքները, երկու մարգարէները)։ Այս խորհրդանիշերը կարելի է համեմատել պատուհանին վրայ գտնուող կամարի լուսամուտին հետ։ Ստեղծման բնարանը Վերնաշէնի Սպիտակաւոր եկեղեցւոյ (1321) հետ նոյնն է։ Նորավանքի պատկերաւորումը աւելի բարդ է եւ իր մէջ կը պահէ գողտրիկ պատգամներ, որոնք դեռ բոլորովին չեն լուսաբանուած։ Կարելի է Հօր Աստուծոյ ձախակողմը գտնուող արձանագրութիւնը աւելի ուշ ժամանակի մը վերագրել։ Հաւանական է որ նախապէս ձգուած պարապութիւնը կամաւոր ըլլայ։ Երկու կամարի լուսամուտներն ալ նոյն հանճարի ծնունդ են եւ նոյն ձեռքերով քանդակուած։ Ոճի եւ գեղարհեստական նրբութիւնները կը փաստեն երկու գործերու նմանութիւնները։

Նոյնպէս Մոմիկ վարդապետին կը վերագրուի Նորավանքի Ս. Աստուածածին եկեղեցւոյ կառուցումը, որ ինչպէս կը յայտնէ եկեղեցւոյ արեւմտեան երեսի արձանագրութիւնը՝ Բիւրթել Օրբելեանի ընտանեկան դամբանն է։ Եկեղեցւոյ երկրորդ յարկի արեւմտեան մուտքի շրջանակին վերին մասը, ուռուցիկ տառերով արձանագրուած է չորս տող։ «Կամաւն Աստուծոյ, ես Պարոն Բիւրթէլ իշխանաց իշխան եւ ամուսին իմ Վախախ եւ որդիք իմ Բեշքեն եւ Իւանէիկ շինեցաք զեկեղեցիս մեր հալալ արդեանց։ 788 (= 1339)»։ Այս օրինակին մէջ, ո՛չ եկեղեցւոյ ճարտարապետութիւնը եւ ոչ ալ զմայլելի զարդարումը Մոմիկին կարելի է վերագրել, զանազան պատճառներով։ Թուականը, օրինակի համար, մեծ հաւանականութեամբ եկեղեցւոյ կառուցման շրջանին է որ արձանագրուած է եւ ոչ թէ կառոյցը վերջ գտած տարին. հետեւաբար 1339ին եկեղեցւոյ կառոյցը դեռ չէր վերջացած, ընդհակառակն, նկատի առած կառոյցին շատ բարդ դիրքը, աշխատանքները պէտք էին հազիւ կէսով աւարտած ըլլալ։

Այդ թուականին, Մոմիկ վարդապետին տարիքը 80ի հասած պէտք էր ըլլալ. հետեւաբար անկարելի էր որ ինքը անձնապէս մասնակցէր կառուցման աշխատանքներուն։ Ուրիշներու համաձայն, այդ թուականին Մոմիկ արդէն 6 տարիէ ի վեր վախճանած պէտք էր ըլլալ։ Ըստ ուրիշ արձանագրութեան մը, որ Սանճեան կը վերագրէ Մոմիկին, այս վերջինը անկարող էր աշխատիլ, նկատի առած իր աչքերու տկարացման հարցը։ Տարբեր հարց մըն է անշուշտ, դեռ անլուծանելի, թէ արդեօք կառուցողական յատակագիծերը եւ զարդարանքները կարելի է վերագրել արուեստագէտի աշակերտներուն։ Ցաւալի է որ Նորավանքի եկեղեցին մեծապէս կը տարբերի վստահաբար Մոմիկի գործը եղող Արենիի եկեղեցիէն։ Նորավանքի եկեղեցին նմանութիւններ ունի ԺԴ. դարու երկու կառոյցներուն հետ, Եղվարդի Ս. Աստուածածին եկեղեցին (1321) եւ Կապուտանի Ս. Յովհաննէս եկեղեցին (1349)։ Եղվարդի եկեղեցին կ՚օգնէ մեզի Նորավանքի նախնական եկեղեցին վերակառուցանելու։

Նորավանքի զարդաքանդակները, հայ քանդակագործական արուեստի ամենահրաշալի օրինակներէն կարելի է նկատել։

Մինչեւ իսկ գործնական տարրերը զարդուած են գեղաքանդակներով։ Այս ճոխութիւնը կը տեսնուի թէ՛ Եղվարդի եւ թէ Սպիտակաւորի մօտ, բայց ոչ Արենիի մէջ։ Այն ինչ կը վերաբերի մայր դռներու կամարի լուսամուտներու խորաքանդակներուն՝ մօտակայ գաւիթի խորհրդանշական ոյժը կը պակսի իրենց։ Անոնք կը կապուին բիւզանդական աւանդութեան եւ իրենց բնադրոշմը կը մօտենայ Սպիտակաւորի Վարպետին գործերուն։ Թիւերին նոյն վարպետ ձեռքերուն վերագրուած էր նաեւ, մեծ ճըշգրտութեամբ, Նորավանքի ուրիշ շրջանի քանդակներ։

ՑԱՆԿ ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՆԵՐՈՒ

1. Ամաղու Նորավանքի ձորը։

2/3. Ամաղու Նորավանքի ձորը։

4. Վանքը իր բնական շրջանակին մէջ։

5. Վանական համալիրը հիւսիս-արեւմուտքէն դիտուած։

6. Վանական համալիրին ամբողջական տեսքը։

7. Ս. Աստուածածնի տաճարը. արեւմտեան ճակատ։

8. Ս. Աստուածածնի տաճարը. արեւմտեան ճակատ։

9. Ս. Աստուածածնի տաճարը. հիւսիսային ճակատ։

10. Եկեղեցիի մը նախատիպը։

11. Օրբելեան ընտանիքի գինանշանը։

12/13. Ս. Աստուածածնի տաճարը, եւ երկու հրեշտակներով շրջապատուած Ս. Աստուածածնայ մայր դուռը։

14/15. Ս. Աստուածածնի տաճարը։ Վարի յարկի մուտքը եւ արեւմտեան ճակատի վերի մասը։

16/17. Ս. Կարապետի եկեղեցի եւ գաւիթը. հարաւային ճակատներ։

18/19. Ս. Կարապետի եկեղեցի. ներքին մաս։

20. Ս. Կարապետի եկեղեցի. ներքին մաս եւ արեւմտեան մուտք։

21/22. Գաւիթ. Ս. Կարապետ եկեղեցւոյ մուտքին կողմնակի խաչքարներ։

23/24. Գաւիթ. Արեւմտեան ճակատ եւ մուտքի դրան զարդարանքներու մանրամասնութիւնները։

25/26. Գաւիթ. Արեւմտեան ճակատ։ Վերին պատուհանի զարդարանքները։

27/28. Գաւիթ. Ներքին սրահի վերին մասի ճարտարապետական մանրամասնութիւնները։

29/30. Գաւիթ. Ներքին տեսք։ Ծածքի գէնիթային։

Glossario essenziale / Essential glossary

Amir / Principe (titolo arabo)
Amirspasalar / Principe e capo delle armate
Anapat / Eremo
At'abek / Alto funzionario di corte
Berd / Fortezza
Gavit' / Ambiente quadrangolare anteposto alla chiesa, destinato ad usi civili e religiosi
Kat'oghikos / Massima autorità della Chiesa armena
Kat'oghike / Chiesa maggiore di un complesso monastico; cattedrale
Khatchk'ar / (khatch = croce, k'ar = pietra). Lastre di pietra che portano scolpita la croce ornata e decorata
Ishkhan / Principe
Mandaturt'ukhutses / Altissimo dignitario di corte (titolo georgiano)
Marzpan / Governatore
Matenadaran / Biblioteca
Seghanatun / Refettorio
Shahanshah / «Re dei re», titolo onorifico di origine persiana
Türbe / Tomba selgiuchide costituita da un volume cilindrico sormontato da una cupola conica
Vank' / Monastero
Varpet / Maestro, maestro costruttore, architetto
Vardapet / Dottore in teologia
Zhamatun / Sinonimo di *gavit'*
Zangakatun / Campanile

Amir / Prince (Arabian title)
Amirspasalar / Prince and commander-in-chief of the army
Anapat / Hermitage
At'abek / A highest Court dignitary
Berd / Fortress
Gavit' / Square space placed in front of the church, destined for both civil and religious use
Kat'oghikos / Head of the Armenian Church
Kat'oghike / Main church of a monastery complex; cathedral
Khatchk'ar / (khatch = cross, k'ar = stone). Slabs of stone, wich support ornate and decorated sculptured crosses
Ishkhan / Prince
Mandaturt'ukhutses / A highest Court dignitary (Georgian title)
Marzpan / Governor
Matenadaran / Library
Seghanatun / Refectory
Shahanshah / «King of the Kings» (Persian title)
Türbe / Seljuk tomb consisting of a cylindrical volume surmounted by a conical dome
Vank' / Monastery
Varpet / Master, master builder, architect
Vardapet / Doctor of divinity
Zhamatun / Synonym of *gavit'*
Zangakatun / Bell-tower